Schlegel
L. eleg. g.
3549 - 3

<36602335880017

<36602335880017

Bayer. Staatsbibliothek

Ueber
dramatiſche Kunſt
und
Litteratur.

Vorleſungen

von

August Wilhelm von Schlegel,
des St. Wladimir-Ordens und des Waſa-Ordens Ritter, der Königl. Baierischen Akademie der Wiſſenſchaften auswärtigem Mitgliede.

Zweyte Ausgabe.

Dritter Theil.

Heidelberg,
bey Mohr und Winter.
1817.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt
des dritten Theiles.

Zwölfte Vorleſung. — — — Seite 3

Zuſammenſtellung der engliſchen und ſpaniſchen Bühne. Vom Geiſt des romantiſchen Schauſpiels. Shakſpeare. Sein Zeitalter und ſeine Lebensumſtände. In wie fern das Coſtum nothwendig oder entbehrlich. Shakſpeare der größte Characteriſtiker. Die Aechtheit ſeines Pathos wird gerechtfertigt. Wortſpiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermiſchung des Komiſchen und Tragiſchen. Die Rolle des Narren. Shakſpeare's Sprache und Versbau. Beurtheilung ſei-

ner einzelnen Werke: der Luſtſpiele, Trauerſpiele und hiſtoriſchen Schauſpiele. Anhang über die angeblich Shakſpeare'n untergeſchobnen Stücke.

Dreyzehnte Vorleſung. — — Seite 243

Zwey Perioden des engliſchen Theaters; die ältere die wichtigſte. Früheſte Geſtalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zuſtand der Schauſpielkunſt zu Shakſpeare's Zeit. Alterthümer der dramatiſchen Litteratur. Lilly, Marlow, Heywood. Ben Jonſon. Beurtheilung ſeiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Characteriſtik dieſer Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Maſſinger und andre Zeitgenoſſen unter Carl I. Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Carl II. Geſchmacks- und Sittenverderbniß. Dryden, Otway und andre. Luſtſpieldichter von Wicherley und Congreve an bis zur Mitte des 18ten Jahrhunderts gemeinſchaftlich characteriſirt. Trauerſpiele aus demſelben Zeitraum. Rowe. Addiſons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerſpiel: Lillo, Garrick. Neueſter Zuſtand.

Vierzehnte Vorleſung. — — Seite 338

Spaniſches Theater. Deſſen drey Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geiſt der ſpaniſchen Poeſie überhaupt. Einfluß der National-Geſchichte darauf. Form und verſchiedne Arten der ſpaniſchen Schauſpiele. Verfall ſeit dem Anfange des 18ten Jahrhunderts.

Funfzehnte Vorleſung. — — — 378

Anfänge des deutſchen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottſchediſche Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzoſen. Leſſing, Goethe und Schiller. Ueberſicht ihrer Werke. Schilderung ihres Einfluſſes. Ritterſchauſpiele, rührende Dramen und Familien-Gemählde. Ausſichten für die Zukunft.

Anmerkung. Die Aeußerung in der Vorrede, dieſe Vorleſungen ſeyen bis auf einige Zuſätze ſo abgedruckt, wie ſie gehalten worden, iſt dahin zu berichtigen, daß die Zuſätze im zweyten und dritten Theile weit beträchtlicher ſind als im erſten. Die Beſchränkung der Zeit beym mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu laſſen.

Die Abſchnitte von Shakſpeare und vom engliſchen Theater insbeſondre ſind beynahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muſe, theils die Gränzen des dieſem Werk einmal beſtimmten Raumes haben mich verhindert, das ſpaniſche Theater ſo ausführlich abzuhandeln, als es nach ſeiner Wichtigkeit verdient hätte.

Dramaturgiſche Vorleſungen.

Dritter Theil.

Zwölfte Vorleſung.

Zuſammenſtellung der engliſchen und ſpaniſchen Bühne. Vom Geiſt des romantiſchen Schauſpiels. Shakſpeare. Sein Zeitalter und ſeine Lebensumſtände. In wie fern das Coſtum nothwendig oder entbehrlich. Shakſpeare der größte Characteriſtiker. Die Aechtheit ſeines Pathos wird gerechtfertigt. Wortſpiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermiſchung des Komiſchen und Tragiſchen. Die Rolle des Narren. Shakſpeare's Sprache nnd Versbau. Beurtheilung ſeiner einzelnen Werke: der Luſtſpiele, Trauerſpiele und hiſtoriſchen Schauſpiele. Anhang über die angeblich Shakſpeare'n untergeſchobnen Stücke.

Unſerm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem engliſchen und ſpaniſchen Theater zu beſchäftigen. Wir wurden im vorhergehenden ſchon verſchiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beyläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegenſatz in ein helleres Licht zu ſetzen, theils wegen des Einfluſſes, den ſie nach außen hin verbreitet haben.

Sowohl die Engländer als die Spanier beſitzen eine ſehr reiche dramatiſche Litteratur, beyde haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauſpieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geſchick für dramatiſche Belebung und Einſicht in das Weſen theatraliſcher Wirkung beweiſen. Die Geſchichte ihres Theaters hat keinen Zuſammenhang mit der des italiäniſchen und franzöſiſchen, denn es hat ſich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Verſuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzoſen zurückzuführen, ſind entweder ohne Folgen geblieben, oder erſt ſehr ſpät in den Zeiten des Verfalls zum Vorſchein gekommen. Die Ausbildung dieſer beyden Bühnen iſt ebenfalls unabhängig von einander; die ſpaniſchen Dichter haben die engliſchen durchaus nicht gekannt, und bey dieſen konnte ich in der älteren und bedeutendſten Periode noch keine Spur der Bekanntſchaft mit ſpaniſchen Schauſpielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erſt in der Zeit Carls des zweyten finden ſich Ueberſetzungen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menſchengeſchlecht ſo vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation Statt gefunden, und der menſchliche Geiſt iſt mehrentheils ſo träge zum Erfinden, daß das Urſprüngliche in jedem Fache geiſtiger Bemühungen überall eine ſeltne Erſcheinung iſt. Wir ſind begierig zu ſehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas ſchon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden geweſen, ſich beſtreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn ſie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüſtungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeyſchaffen. Wir theilen gewiſſermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir ſie raſch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meiſterſchaft fortſchreiten ſehen. Dieſen anziehenden Anblick würde uns die Geſchichte des griechiſchen Theaters gewähren, wenn uns deſſen roheſte Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeſchrieben wurden: allein es iſt leicht, aus der Vergleichung des Aeſchylus mit dem Sophokles weiter zurück zu ſchließen. Die

Griechen hatten ihre Schauſpielkunſt von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, ſie war urſprünglich und einheimiſch, und eben darum konnte ſie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es ſchon eine Endſchaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandriniſchen Dichter nach den großen Muſtern gelehrt und kritiſch Dramen ausarbeiteten. Bey den Römern trat das Gegentheil ein: ſie hatten Form und Gehalt ihrer Schauſpiele von den Griechen überkommen, ſie verſuchten es nie, hierin mündig zu werden, und ihre eigne Sinnesart auszuſprechen; deswegen nehmen ſie auch in der Geſchichte der dramatiſchen Kunſt eine ſo unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutſche Schaubühne iſt erſt im Werden) ein durchaus originales, nationales, und in ſeiner eigenen Geſtalt zu einer feſten Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunſtrichter, welche die Alten auf ſolche Weiſe für muſterhaft halten, daß in der Poeſie wie in allen übrigen Künſten kein Heil zu hoffen ſey, außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten:

jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil ſie dieſen Weg nicht betreten, lauter regelloſe Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne ſchöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbariſche Formloſigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über dieſe Anſicht ſchon im Eingange gegenwärtiger Vorleſungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müſſen uns aber hier noch etwas näher damit einlaſſen.

Wäre die Behauptung richtig, ſo würde alles, was die Werke der vollendetſten engliſchen und ſpaniſchen Dramatiker, eines Shakſpeare und Calderon, unterſcheidet, ſie bloß unter die Alten herabſetzen; ſie würden auf keine Weiſe für die Theorie wichtig ſeyn, und könnten höchſtens durch die Annahme merkwürdig ſcheinen, der Eigenſinn dieſer Nationen, ſich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern deſto unbeſchränkteren Spielraum gelaſſen haben, ihre angeſtammte Originalität, wiewohl gleichſam hinter dem Rücken der Kunſt, zu offenbaren. Allein ſelbſt dieſe Annahme dürfte bey näherer Beleuchtung ſehr zweifelhaft werden. Der dichteriſche Geiſt bedarf allerdings einer

Umgränzung, um ſich innerhalb derſelben mit ſchö- ner Freyheit zu bewegen, wie es alle Völker ſchon bey der erſten Erfindung des Sylbenmaßes gefühlt haben; er muß nach Geſetzen, die aus ſeinem eig- nen Weſen herfließen, wirken, wenn ſeine Kraft nicht ins Leere hinaus verdunſten ſoll.

Formlos zu ſeyn, darf alſo den Werken des Ge- nius auf keine Weiſe geſtattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formloſigkeit zu begegnen, verſtändige man ſich nur über den Begriff der Form, der von den Meiſten, namentlich von jenen Kunſtrichtern, welche vor al- lem auf ſteife Regelmäßigkeit dringen, nur mecha- niſch, und nicht, wie er ſollte organiſch gefaßt wird. Mechaniſch iſt die Form, wenn ſie durch äußre Ein- wirkung irgend einem Stoffe blos als zufällige Zu- that, ohne Beziehung auf deſſen Beſchaffenheit er- theilt wird, wie man z. B. einer weichen Maſſe ei- ne beliebige Geſtalt giebt, damit ſie ſolche nach der Erhärtung beybehalte. Die organiſche Form hinge- gegen iſt eingebohren, ſie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Beſtimmtheit zugleich mit der voll- ſtändigen Entwickelung des Keimes. Solche For-

men entdecken wir in der Natur überall, wo ſich lebendige Kräfte regen, von der Kryſtalliſation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieſer bis zur menſchlichen Geſichtsbildung hinauf. Auch in der ſchönen Kunſt wie im Gebiete der Natur, der höchſten Künſtlerin, ſind alle ächten Formen organiſch, d. h. durch den Gehalt des Kunſtwerkes beſtimmt. Mit Einem Worte, die Form iſt *nichts* anders als ein bedeutſames Aeußres, die ſprechende durch keine ſtörenden Zufälligkeiten entſtellte Phyſiognomie jedes Dinges, die von deſſen verborgnem Weſen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichſam durch verſchiedne Körper wandernde Geiſt der Poeſie, ſo oft er ſich im Menſchengeſchlechte neu gebiert, aus den Nahrungsſtoffen eines veränderten Zeitalters ſich auch einen anders geſtalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichteriſchen Sinnes wechſeln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und ſie nach deren Begriffe beurtheilt, ſo iſt dieß eine ganz unbefugte Anwendung von dem

Anſehen des claſſiſchen Alterthums. Niemand ſoll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meiſten dramatiſchen Werke der engliſchen und ſpaniſchen Dichter ſeyen im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es ſind eben romantiſche Schauſpiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bey deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt noch wiſſen wollen, viel eignes und abweichendes haben wird, ſogar ſeltſam abſtechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabey ein gemeinſchaftliches Muſter der Nachahmung vor Augen gehabt: dieß wird ſchon jedermann vorausſetzen, und das Gegentheil würde eher befremdlich ſcheinen. Wenn aber die gleichzeitig entſtandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweyer Völker, die in phyſiſcher, moraliſcher, politiſcher und religiöſer Hinſicht ſo weit von einander abſtehen wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verſchiedenheiten die auffallendſten Züge der Verwandtſchaft an ſich tragen, ſo muß wohl der Gedankenloſeſte auf dieſe Erſcheinung aufmerkſam werden, und es wird ſich ihm natürlich

die Vermuthung aufdrängen, bey der Entwickelung beyder habe daſſelbe oder wenigſtens ein gleichartiges Prinzip obgewaltet. Indeſſen iſt dieſe Zuſammenſtellung des engliſchen und des ſpaniſchen Theaters in ihrem gemeinſchaftlichen Gegenſatz mit aller dramatiſchen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachſen, ſo viel wir wiſſen, noch niemals verſucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeitgenoſſen und verſtändigen Bewunderer des Shakſpeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und ſie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, ſo würden beyde, mehr von einem nationalen als allgemeinen Geſichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel ſich nur mit Mühe hinein verſetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik *) ein-

---

*) Dieſes ſchicklichen Ausdrucks hat ſich, wo wir nicht irren, Hr. Adam Müller in ſeinen Vorleſungen über deutſche Wiſſenſchaft und Litteratur zuerſt bedient. Wenn er ſich aber für den Erfinder der Sache ſelbſt ausgiebt, ſo iſt dieß, aufs gelindeſte geſagt, ein Irrthum. Längſt vor ihm hatten andre Deutſche verſucht, den Widerſtreit des Geſchmacks zwiſchen Zeitaltern und

treten, die vielleicht von einem Deutſchen am beſten ausgeübt werden kann, der weder in engliſcher noch in ſpaniſcher Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet iſt, und durch keine Eiferſucht gehindert wird, das Große, was früher im Auslande geleiſtet worden, anzuerkennen.

Die Aehnlichkeit des engliſchen und ſpaniſchen Theaters beſteht nicht blos in der kühnen Vernachläßigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermiſchung komiſcher und tragiſcher Beſtandtheile: was man immer noch als blos verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß ſie ſich nämlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meynung gewiſſer Kunſtrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; ſondern ſie liegt weit tiefer im innerſten Gehalt der Dichtungen, und in den weſentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form eine wahres Erfoderniß wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält.

Nationen auszugleichen, und aller ächten Poeſie und Kunſt die gehörige Anerkennung zu verſchaffen. Zwiſchen Gut und Schlecht iſt freylich keine Vermittlung möglich.

Was ſie mit einander gemein haben, iſt der Geiſt der romantiſchen Poeſie, dramatiſch ausgeſprochen. Doch damit wir uns gleich mit der gehörigen Einſchränkung erklären, ſo iſt unſers Erachtens das ſpaniſche Theater bis zu ſeinem Verfall ſeit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts faſt durchgehends romantiſch; das engliſche iſt es nur in ſeinem Stifter und größten Meiſter Shakſpeare auf vollkommne Weiſe: in den ſpäteren iſt das romantiſche Prinzip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verlohren gegangen, wiewohl die kraft deſſen eingeführten Verfahrungsweiſen der dramatiſchen Darſtellung dem Aeußern nach ziemlich beybehalten worden ſind. Wie ſich dennoch hiebey die verſchiedne Sinnesart zweyer Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines ſüdlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieſes mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernſt in ſich gekehrt, dieſes durch rege Leidenſchaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am beſten am Schluſſe dieſes Abſchnittes in einer Parallele zwiſchen den zwey einzig großen Dichtern, Shakſpeare und Calderon, zuſammengefaßt werden können.

Ueber den Urſprung und das Weſen des Roman-tiſchen ſprach ich in der erſten Vorleſung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die an-tike Kunſt und Poeſie geht auf ſtrenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantiſche gefällt ſich in unauflöslichen Miſchungen; alle Entgegengeſetzten: Natur und Kunſt, Poeſie und Proſa, Ernſt und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geiſtigkeit und Sinnlichkeit, das Irdiſche und Göttliche, Leben und Tod, verſchmelzt ſie auf das innigſte mit einander. Wie die älteſten Geſetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorſchriften in abgemeſſenen Weiſen ertheilten; wie dieß ſchon vom Orpheus, dem erſten Beſänfti-ger des noch wilden Menſchengeſchlechts, fabelhaft gerühmt wird: ſo iſt die geſamte alte Poeſie und Kunſt gleichſam ein rhythmiſcher Nomos, ei-ne harmoniſche Verkündigung der auf immer feſtge-ſtellten Geſetzgebung einer ſchön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in ſich abſpiegelnden Welt. Die romantiſche hingegen iſt der Ausdruck des ge-heimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoo-

ße ſich verbirgt: der beſeelende Geiſt der urſprüngli-
chen Liebe ſchwebt hier von neuem über den Waſ-
ſern. Jene iſt einfacher, klarer, und der Natur
in der ſelbſtändigen Vollendung ihrer einzelnen
Werke ähnlicher; dieſe, ungeachtet ihres fragmenta-
riſchen Anſehens, iſt dem Geheimniß des Weltalls
näher. Denn der Begriff kann nur jedes für ſich
umſchreiben, was doch der Wahrheit nach niemals
für ſich iſt; *das Gefühl wird alles in allem zugleich
gewahr.*

Was nun die dichteriſche Gattung betrifft, wo-
mit wir uns hier beſchäftigen, ſo vergleichen wir die
antike Tragödie mit einer Gruppe in der Sculptur:
die Figuren entſprechen dem Character, ihre Grup-
pirung der Handlung, und hierauf iſt, als auf das
einzige Dargeſtellte, die Betrachtung bey beyden Ar-
ten von Kunſtwerken ausſchließlich gerichtet. Das
romantiſche Drama denke man ſich hingegen als ein
großes Gemälde, wo außer der Geſtalt und Bewe-
gung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung
der Perſonen mit abgebildet iſt, nicht blos die näch-
ſte, ſondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne,
und dieß alles unter einer magiſchen Beleuchtung,

welche den Eindruck ſo oder anders beſtimmen hilft.

Ein ſolches Gemählde wird weniger vollkommen begränzt ſeyn als die Gruppe, denn es iſt wie ein ausgeſchnittnes Bruchſtück aus dem optiſchen Schauplatze der Welt. Indeſſen wird der Mahler durch die Einfaſſung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte geſammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig feſtzuhalten wiſſen, daß er weder über die Darſtellung hinausſchweiſe, noch etwas in ihr vermiſſe.

In der Abbildung der Geſtalt kann die Mahlerey nicht mit der Sculptur wetteifern, weil jene ſie nur durch eine Täuſchung und aus einem einzigen Geſichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt ſie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die ſie beſonders zu den feinſten Abſtufungen des geiſtigen Ausdrucks in den Geſichtern zu benutzen weiß. Auch läßt ſie durch den Blick, welchen die Sculptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth leſen, und deſſen leiſeſte Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß ſie an körperlichen Gegenſtänden ſicht-

bar macht, was am wenigſten körperlich iſt, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten ſind dem romantiſchen Drama eigenthümlich. Es ſondert nicht ſtrenge wie die alte Tragödie den Ernſt und die Handlung unter den Beſtandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauſpiel deſſelben mit allen Umgebungen zuſammen, und indem es nur das zufällig neben einander befindliche abzubilden ſcheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Fantaſie, vertieft uns in Betrachtungen über die unausſprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Colorit und Beleuchtung harmoniſch gewordnen Scheines, und leiht gleichſam der Ausſicht eine Seele.

Der Wechſel der Zeiten und Oerter, vorausgeſetzt, daß ſein Einfluß auf die Gemüther mit geſchildert iſt, und daß er der theatraliſchen Perſpective in Bezug auf das in der Ferne angedeutete oder von deckenden Gegenſtänden halb verſteckte zu Statten kommt; der Contraſt von Scherz und Ernſt, vorausgeſetzt, daß ſie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Miſchung

der dialogiſchen und lyriſchen Beſtandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, ſeine Perſonen mehr oder weniger in poetiſche Naturen zu verwandeln: ſind nach meiner Anſicht im romantiſchen Drama nicht etwa bloße Licenzen, ſondern wahre Schönheiten. In allen dieſen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die engliſchen und ſpaniſchen Werke, welche vorzugsweiſe dieſen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit ſie auch ſonſt von einander abſtehen mögen.

Wir handeln zuerſt vom engliſchen Theater, weil es früher zur Reife gediehen iſt als das ſpaniſche. Bey beyden müſſen wir uns insbeſondere mit Shakſpeare und Calderon beſchäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakſpeare ſteht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der engliſchen Bühne zu bemerken iſt, wird ſich bei der Ueberſicht ihrer Geſchichte nachholen laſſen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er iſt zugleich der Gipfel und beinahe der Beſchluß der dramatiſchen Kunſt unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden ſoll, auf deſſen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen ſoll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich alles ſagen wollte, was ich bey ſeinen Werken empfunden und über ſie gedacht habe. So wie bei einem Menſchen, ſo macht auch vielleicht bey einem Dichter die allzuvertraute Bekanntſchaft ungeſchickt, ſich in die Lage anderer zu verſetzen, die ihn erſt kennen lernen: man iſt an ſeine auffallenden Eigenheiten zu ſehr gewöhnt, um ihren erſten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen ſollte man von ſeiner Handelsweiſe, ſeinen geheimeren Abſichten und der Bedeutung ſeines ganzen Thuns genauere Rechenſchaft abzulegen wiſſen als Andere.

Shakſpeare iſt der Stolz ſeiner Nation Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittiſchen Inſel genannt. Er war ſchon der Liebling ſeiner Zeitgenoſſen, und nach dem Zwiſchenraume des puritaniſchen Fanatismus, der ungefähr ein

Menſchenalter nach ihm eintrat und alle freye Geiſtesbildung verbannte, nach der Regierung Carls des zweyten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder ſehr entſtellt auf die Bühne brachte, iſt ſein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergeſſenheit glänzender auferſtanden; er wuchs ſeitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dieß ſage ich mit größter Zuverſicht voraus, fortfahren gewaltig anzuwachſen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung ſeines Ruhmes dürfen wir wohl die enthuſiaſtiſche Aneignung wie eines obgleich in der Fremde gebohrnen Landsmannes anrechnen, womit er in Deutſchland aufgenommen worden iſt, ſeit man ihn kennt. Für das ſüdliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu überſetzen, *) ein un-

*) Dieſe Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deßhalb ſchon eine treue ſey. Wie ſchlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet, und die erſten Aufzüge des Julius Cäſar in reimloſe Alexandriner überſetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

überwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteiferten die größten Schauſpieler in Shakſpeare's Rollen, die Buchdrucker erſchöpften ſich in prächtigen Ausgaben ſeiner Werke, die Mahler in Darſtellungen ſeiner Szenen. Shakſpeare'n iſt wie dem Dante die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl läſtige Ehre zu Theil geworden, als ein claſſiſcher Autor des Alterthums behandelt zu werden. Man hat die älteſten Ausgaben ſorgfältig verglichen, und wo die Leſearten verderbt ſchienen, mancherley Verbeſſerungen verſucht; man hat eine ganze vergeſſene Litteratur aus jener Zeit aufgeſtöbert, um etwas zur Erklärung von Shakſpeare's Ausdrücken und Anſpielungen dienliches darin zu finden. Der Ausleger ſind ſo viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebſt den kritiſchen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. ſ. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Dieſe Bemühungen ſind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die hiſtoriſchen Unterſuchungen über die Quellen, woraus Shakſpeare ſeine Stoffe geſchöpft, über die damalige Verfaſſung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein ſchon in Hinſicht auf die bloß

philologiſche Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meynung mit den Commentatoren ſeyn. Wo ſie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als ſolchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meiſtern; da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Faſt nirgends finde ich das rechte, geſchweige das erſchöpfende geſagt, und dieſe Kritiker ſcheinen mir nur ſtammelnde Dollmetſcher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu ſeyn. Es mag in England auch Leute geben, die eben ſo denken; wenigſtens hat ein ſatiriſcher Dichter den Shakſpeare in Verhältniß zu ſeinen Auslegern als den Actäon geſchildert, der von ſeinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieſes Bildes den Ovid parodirt, eine der Frauen, die über den großen Dichter geſchrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderſt einige falſche Anſichten wegräumen, um die Stätte für unſre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um ſo freyer hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitge-

noſſen Shakſpeare's gar wohl, was ſie an ihm hatten; ſie fühlten und verſtanden ihn beſſer als die Meiſten, die ſpäterhin ſich haben vernehmen laſſen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftſtellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu den ſchönſten und treffendſten, was je über den Dichter geſagt worden *). Indeſſen kam ſchon frühzeitig die Vorſtellung in Gang, Shakſpeare ſey ein rohes Genie geweſen, und habe blindlings unzuſammenhängende Dichtungen auf gut Glück hingeſchüttet. Ben Jonſon, ein jüngerer Zeitgenoſſe und Nebenbuhler Shakſpeare's, der im Schweiße ſeines Angeſichts, aber mit geringem Erfolg das engliſche Schauſpiel nicht romantiſch, ſondern nach dem Muſter der Alten zu bilden ſtrebte, meynte, er habe nicht genug ausgeſtrichen, und weil er wenig Schulgelehrſamkeit beſeſſen, verdanke er der Natur mehr als der Kunſt. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantiſche Milton ſtimmt in dieſen

*) Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und iſt unterzeichnet: J. M. S.

Ton ein, wenn er ſagt: *) „Unſer ſüßer Shakſpeare, das Kind der Fantaſie, wirbelt ſeine angebohrnen wilden Waldgeſänge.“ Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakſpeare's Süßigkeit, die verkannteſte unter ſeinen Eigenſchaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, ſowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetoriſche Uebungen im Lobpreiſen des Dichters gemeint ſind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben ſie die Regelloſigkeit ſeiner Stücke nach gar nicht auf ſie anwendbaren Grundſätzen zu, ſondern ſie beſchuldigen ihn des Bombaſtes, einer verworrenen, ungrammatiſchen, witzelnden Schreibart, und der verkehrteſten Poſſenreißerey. Pope behauptet, er habe gewiß beſſer, aber vielleicht auch ſchlechter als irgend ein Andrer geſchrieben. Alle Auftritte und Stellen, die ſeinem kleinlichen Geſchmacke nicht zuſagten, wollte er auf die Rechnung verfälſchender Schauſpieler ſetzen, und war auf dem beſten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen ſchmählich verſtümmelten Shakſpeare zu beſcheren.

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

Mann darf ſich alſo nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutſchen der neueſten Zeit ausgenommen, *) ſolche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakſpeare's Schauſpielen als abentheuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüſten barbariſchen Zeit von einem beynah verbrannten Gehirn ans Licht gefördert werden mochten; und Voltaire ſchlägt dem Faſſe den Boden ein, indem er ſich erdreiſtet zu ſagen: Hamlet, das tiefſinnige Meiſterwerk des philoſophiſchen Dichters, „ſcheine von einem beſoffenen Wilden herzurühren." Daß Ausländer, beſonders Franzoſen, die oft von der Vorzeit und dem ſogenannten Mittelalter ſo wunderlich ſprechen, als ob erſt durch Ludwig den vierzehnten die Menſchenfreſſerey in Europa wäre

*) Zuerſt hat Leſſing im gebührenden Tone über Shakſpeare geſprochen, aber leider viel zu wenig geſagt, weil in der Zeit, als er die Dramaturgie ſchrieb, dieſer Dichter noch nicht auf unſerer Bühne erſchienen war. Seitdem beſonders Herder in den Blättern von deutſcher Art und Kunſt; Goethe im Wilhelm Meiſter; und Tieck in Briefen über Shakſpeare, (Poetiſches Journal, 1800) die aber faſt am Eingange abbrechen.

Ton ein, wenn er ſagt: *) „Unſer ſüßer Shakſpeare, das Kind der Fantaſie, wirbelt ſeine angebohrnen wilden Waldgeſänge.“ Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakſpeare's Süßigkeit, die verkannteſte unter ſeinen Eigenſchaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, ſowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetoriſche Uebungen im Lobpreiſen des Dichters gemeint ſind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben ſie die Regelloſigkeit ſeiner Stücke nach gar nicht auf ſie anwendbaren Grundſätzen zu, ſondern ſie beſchuldigen ihn des Bombaſtes, einer verworrenen, ungrammatiſchen, witzelnden Schreibart, und der verkehrteſten Poſſenreißerey. Pope behauptet, er habe gewiß beſſer, aber vielleicht auch ſchlechter als irgend ein Andrer geſchrieben. Alle Auftritte und Stellen, die ſeinem kleinlichen Geſchmacke nicht zuſagten, wollte er auf die Rechnung verfälſchender Schauſpieler ſetzen, und war auf dem beſten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen ſchmählich verſtümmelten Shakſpeare zu beſcheren.

---

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

Mann darf ſich alſo nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutſchen der neueſten Zeit ausgenommen, *) ſolche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakſpeare's Schauſpielen als abentheuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüſten barbariſchen Zeit von einem beynah verbrannten Gehirn ans Licht gefördert werden mochten; und Voltaire ſchlägt dem Faſſe den Boden ein, indem er ſich erdreiſtet zu ſagen: Hamlet, das tiefſinnige Meiſterwerk des philoſophiſchen Dichters, „ſcheine von einem beſoffenen Wilden herzurühren.“ Daß Ausländer, beſonders Franzoſen, die oft von der Vorzeit und dem ſogenannten Mittelalter ſo wunderlich ſprechen, als ob erſt durch Ludwig den vierzehnten die Menſchenfreſſerey in Europa wäre

*) Zuerſt hat Leſſing im gebührenden Tone über Shakſpeare geſprochen, aber leider viel zu wenig geſagt, weil in der Zeit, als er die Dramaturgie ſchrieb, dieſer Dichter noch nicht auf unſerer Bühne erſchienen war. Seitdem beſonders Herder in den Blättern von deutſcher Art und Kunſt; Goethe im Wilhelm Meiſter; und Tieck in Briefen über Shakſpeare, (Poetiſches Journal, 1800) die aber faſt am Eingange abbrechen.

abgeſtellt werden, ſich die Meynung von Shakſpeare's barbariſchem Zeitalter eingeſchwatzt, möchte hingeben; aber daß die Engländer ſich eine ſolche Verläumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geſchichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen laſſen, iſt mir unbegreiflich. Shakſpeare blühte und ſchrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Eliſabeth, und in der erſten König Jakob des erſten, alſo unter gelehrten und die Wiſſenſchaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die deſſen Länder in manichfaltige Wechſelberührung ſetzte, hat ſchon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Proteſtanten war in England ſogleich mit Eliſabeths Thronbeſteigung entſchieden; alſo kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrſchenden Finſterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten war ſo lebhaft erwacht, daß ſogar Frauen am Hofe, und die Königin ſelbſt, mit der lateiniſchen und griechiſchen Sprache vertraut waren, und es wenigſtens in der erſten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man

jetzt an den europäiſchen Höfen gewiß vergeblich ſuchen würde. Handel und Schifffahrt, welche die Engländer ſchon nach allen vier Welttheilen trieben, machten ſie mit den Sitten und geiſtigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und ſie waren damals, wie es ſcheint, gegen fremde Sitten gaſtfreyer als jetzt. Italien hatte ungefähr alles, was ſeine Litteratur auszeichnet, ſchon gehabt, und man überſetzte in England fleißig aus dem Italiäniſchen, ſogar mit Glück in Verſen. Auch mit der ſpaniſchen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt ſich nachweiſen, daß man den Don Quixote kurz nach ſeiner Erſcheinung in England geleſen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Phyſik, und von dem man ſagen kann, daß er, was von der herrſchenden Philoſophie des achtzehnten Jahrhunderts noch dieſen Namen verdient, in ſeiner Taſche hatte, war ein Zeitgenoſſe Shakſpeare's Er wurde zwar erſt nach deſſen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf ſeyn, damit ein ſolcher Denker aufſtehen konnte! Manche Fächer des menſchlichen Wiſſens ſind ſeitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejeni-

gen, welche für die Poeſie ganz unerſprießlich ſind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufacturen, mit Land- und Staatswirthſchaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort *) die Anmaßungen der heutigen ſich ſo nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter verächtlich herabſieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach, und haltungslos geworden. Der Hochmuth auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menſchliche Vernunft iſt ſchmählich zu Falle gekommen, und was dieſe Pädagogen des Menſchengeſchlechts gebaut haben, iſt wie Kartenhäuſer zuſammengeſtürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geſelligkeit insbeſondere betrifft, ſo muß man wohl unterſcheiden zwiſchen Bildung und Abgeſchliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechſelmittheilung ganz und gar ein Ende macht, und alles unter die fade Einförmigkeit gewiſſer Formeln zwängt, war dem

---

*) In einigen Vorleſungen über den Geiſt des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitſchrift Europa, zweyten Bandes erſtes Heft.

Zeitalter Shakſpeare's allerdings fremd, wie ſie es großentheils noch dem heutigen England iſt. Es war geſunde Kraftfülle vorhanden, die ſich keck und oft muthwillig kund gab. Der ritterliche Geiſt war noch nicht erloſchen, und eine Königin, die weit mehr für ihr Geſchlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entſchloſſenheit, Klugheit und groſe Geſinnung in der That Begeiſterung einflößen konnte, entflammte dieſen Geiſt zu edler Ruhmbegierde. Auch Reſte der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, ſo daß jeder große Herr faſt einen kleinen Hof um ſich hatte. Ueberhaupt war der Unterſchied der Stände ſtark bezeichnet, und dieß iſt für den dramatiſchen Dichter ſehr erwünſcht. Im Geſpräch liebte man raſche unerwartete Erwiederungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball ſo lange hin und her geſchnellt wird, bis man ſich müde daran geſpielt hat. Dieß und den Mißbrauch der Wortſpiele (für welche der König Jakob ſelbſt eine große Liebhaberey hatte, ſo daß man ſich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen fal-

ſchen Geſchmack halten; aber es für ein Zeichen der Rohheit und Barbarey zu nehmen, wäre eben ſo als wenn man aus dem ausſchweifenden Luxus eines Volkes auf deſſen Armuth ſchließen wollte. Dergleichen witzelnde Geſpräche kommen beym Shakſpeare häufig vor, wo es ſein Zweck mit ſich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Geſellſchaft zu ſchildern; es folgt daraus gar nicht, daß er ſie gebilligt hätte, vielmehr ſcheint er ſelbſt darüber zu ſpotten. Hamlet ſagt bey Gelegenheit des Todtengräbers: „Wahrhaftig, Horatio, ich habe ſeit drey Jahren darauf geachtet: das Zeitalter wird ſo ſpitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Ferſen tritt." Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat ins Gedächtniß ſich ein Heer
Wortſpiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narrn an einer beſſern Stelle,
So aufgeſtutzt, der um ein ſpitzes Wort
Die Sache Preis giebt.

Uebrigens legt Shakſpeare an tauſend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den ächten und

ſeinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, ſowohl von Seiten des bäuriſchen Ungeſchicks als der gezierten Geckerey; er giebt nicht nur die treffendſten Lehren darüber, er ſtellt ihn dar, in allen ſeinen Abſtufungen nach Stand, Alter und Geſchlecht. Was läßt ſich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüſten Sitten jener Zeit gründen könnte? Etwa die Unanſtändigkeiten? Sölte dieſer Beweis, ſo müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Auguſtus roh und ungeſittet ſchelten, denn Ariſtophanes und Horaz, die doch beyde für Muſter der Urbanität galten, laſſen es wahrlich nicht an den gröbſten Unanſtändigkeiten fehlen. Das verſchiedne ſittliche Urtheil der Völker hierüber hängt von ganz andern Urſachen ab. Es iſt wahr, Shakſpeare bringt uns zuweilen in anſtößige Geſellſchaft; andremale läßt er Zweydeutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen ſelbſt ſagen. Dieß war alſo vermuthlich ein damals nicht unerhörter Muthwille. Dem großen Hauſen zu gefallen that er es gewiß nicht, den in vielen ſeiner Stücke kommt nicht das mindeſte dieſer Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit ſind

manche ſeiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man ſieht, was ſich andre dramatiſche Dichter in England, zu ſeiner Zeit und noch viel ſpäter, erlaubten, ſo muß man ihn vergleichungsweiſe keuſch und ſittſam nennen. Auch dürfen wir einige Umſtände in der damaligen Einrichtung des Theaters nicht vergeſſen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, ſondern von Knaben geſpielt; die Zuſchauerinnen gingen nicht anders als verlarvt ins Schauſpiel. Unter dieſer Carnavals-Verkleidung mochten ſie ſich dann gefallen laſſen, manches anzuhören, und man getraute ſich, es in ihrer Gegenwart zu ſagen, was ſonſt nicht ſchicklich geweſen wäre. Es iſt löblich, wenn bey allem Oeffentlichen, und alſo auch auf der Bühne für Anſtändigkeit geſorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängſtliche Splitterrichterey, die in jedem dreiſten Scherz eine Sünde wittert, iſt ein zweydeutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meiſtens verbirgt ſich vielmehr das Bewußtſeyn einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieſer Heucheley. Die Vorſicht, nichts berühren zu laſſen, was auf das ſinnliche Verhältniß beyder Geſchlechter Bezug

hat, kann auf einen Grad ſteigen, wo ſie höchſt läſtig für den dramatiſchen Dichter wird, und der Kühnheit ſeiner Darſtellungen den größten Abbruch thut. Nach ſolchen Bedenklichkeiten müßten manche der ſchönſten Verwickelungen in Shakſpeare's Schauſpielen, z. B. Gleiches mit Gleichem, Ende gut alles gut, auch noch ſo ſchonend behandelt für anſtößig erklärt werden.

Wenn ſonſt kein andres Denkmal vom Zeitalter der Eliſabeth auf uns gekommen wäre als die Werke Shakſpeare's, ſo würde ich eben aus ihnen den vortheilhafteſten Begriff von der damaligen geſellſchaftlichen Bildung ſchöpfen. Diejenigen, die durch ſo ſeltſame Brillen ſehen, daß ſie darin nichts als Rohheit und Barbarey finden, wenn ſie dennoch nicht abläugnen können, was ich oben hiſtoriſch dargethan, bleibt keine andre Ausflucht übrig als zu ſagen: „Was half Shakſpeare'n die Bildung ſeines Zeitalters? Er hatte keinen Antheil daran. In niedrigem Stande gebohren, ohne Erziehung, unwiſſend, lebte er in gemeiner Geſellſchaft, und arbeitete ums Tagelohn für ein pöbelhaftes Publicum,

ohne den geringſten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt.“

An allem dieſem iſt kein wahres Wort, wiewohl es tauſendmal wiederhohlt worden. Wir wiſſen zwar ſehr wenig von den Lebensumſtänden des Dichters, und das meiſte beſteht in aufgerafften, höchſt verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gaſtwirthe ſie neugierigen Fremden, die ſich an dem Geburts- oder Wohnort eines berühmtem Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erſt neuerdings hat man wirkliche Documente aufgeſpürt, unter andern ſein Teſtament, das einen Blick in ſeine Familienverhältniſſe thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritiſchem Scharfſinn, daß unter den Auslegern Shakſpeare's, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen iſt, ſeine Sonette für ſeine Lebensbeſchreibung zu benutzen. Sie ſchildern ganz augenſcheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, ſie machen uns mit den Leidenſchaften des Menſchen bekannt, ja ſie enthalten auch ſehr merkwürdige Geſtändniſſe über ſeine jugendlichen Verirrungen. Shakſpeare's Vater war ein begüterter Mann, deſſen Vorfahren in Stratford

obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Beſtätigung ſeines Familienwappens der Titel Gentleman beygelegt wird. Unſer Dichter, der älteſte Sohn unter vielen Geſchwiſtern, konnte freylich keine akademiſche Erziehung bekommen, da er ſich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rückſichten verheirathete. In dieſem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, ſey es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelaſſenheit von ſeiner Heimath vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauſpielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptſächlich weil ihn das Beyſpiel ſeiner Cameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen *). Es läßt ſich wahrſcheinlich machen, daß er am meiſten durch ſeinen Dich-

*) In einem ſeiner Sonette ſagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did not better for my life provide.

terruhm dazu beygetragen, im Fortgange ſeiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauſpielerſtand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig ſtrebte er, ſich als Dichter, ſelbſt außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie ſeine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweiſen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbeſitzers und Vorſtehers des Schauſpielhauſes, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelaſſen worden, iſt ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verſchiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Eſſex, einen ſehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten ſeine Stücke erſtaunlichen Beyfall bey dem größeren Publicum, ſondern ſie gefielen am Hofe: die beyden Monarchen, unter deren Regierung er ſchrieb, waren nach dem

---

Than publick means which publick manners breeds,

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impreſſion fill
Which vulgar ſcandal ſtamp'd upon my brow.

Zeugniß eines Zeitgenoſſen *) ganz davon eingenommen. Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Eliſabeth ſcheint ſelbſt die Schreibung eines und des andern zur Feyer von Hof-Feſten veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakſpeare'n durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß ſieht nicht nach Geringſchätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreiſes aus. Shakſpeare erwarb ſich durch ſeine Thätigkeit als Dichter, Schauſpieler und Schauſpieldirector ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren ſeines allzu kurzen Lebens an ſeinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach ſeinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf ſeiner Grabſtätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bey einem ſo glänzenden Gelingen, unter ſo ausgezeichneten Beweiſen der Achtung und Vereh-

---

*) Ben Jonſon:

And make those flights upon the banks of Thames.
That so did take Eliza, and our James!

ohne den geringſten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt.“

An allem dieſem iſt kein wahres Wort, wiewohl es tauſendmal wiederhohlt worden. Wir wiſſen zwar ſehr wenig von den Lebensumſtänden des Dichters, und das meiſte beſteht in aufgerafften, höchſt verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gaſtwirthe ſie neugierigen Fremden, die ſich an dem Geburts- oder Wohnort eines berühmtem Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erſt neuerdings hat man wirkliche Documente aufgeſpürt, unter andern ſein Teſtament, das einen Blick in ſeine Familienverhältniſſe thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritiſchem Scharfſinn, daß unter den Auslegern Shakſpeare's, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen iſt, ſeine Sonette für ſeine Lebensbeſchreibung zu benutzen. Sie ſchildern ganz augenſcheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, ſie machen uns mit den Leidenſchaften des Menſchen bekannt, ja ſie enthalten auch ſehr merkwürdige Geſtändniſſe über ſeine jugendlichen Verirrungen. Shakſpeare's Vater war ein begüterter Mann, deſſen Vorfahren in Stratford

obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Beſtätigung ſeines Familienwappens der Titel Gentleman beygelegt wird. Unſer Dichter, der älteſte Sohn unter vielen Geſchwiſtern, konnte freylich keine akademiſche Erziehung bekommen, da er ſich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rückſichten verheirathete. In dieſem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, ſey es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelaſſenheit von ſeiner Heimath vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauſpielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptſächlich weil ihn das Beyſpiel ſeiner Cameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen *). Es läßt ſich wahrſcheinlich machen, daß er am meiſten durch ſeinen Dich-

*) In einem ſeiner Sonette ſagt er:

O, for my ſake do you with fortune chide;
The guilty goddeſs of my harmleſs deeds,
That did not better for my life provide.

terruhm dazu beygetragen, im Fortgange ſeiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauſpielerſtand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig ſtrebte er, ſich als Dichter, ſelbſt außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie ſeine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweiſen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbeſitzers und Vorſtehers des Schauſpielhauſes, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelaſſen worden, iſt ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verſchiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Eſſex, einen ſehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten ſeine Stücke erſtaunlichen Beyfall bey dem größeren Publicum, ſondern ſie gefielen am Hofe: die beyden Monarchen, unter deren Regierung er ſchrieb, waren nach dem

---

Than publick means which publick manners breeds,

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impression fill
Which vulgar scandal stamp'd upon my brow.

Zeugniß eines Zeitgenoſſen *) ganz davon einge-nommen. Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Eliſabeth ſcheint ſelbſt die Schreibung eines und des andern zur Feyer von Hof-Feſten veranlaßt zu ha-ben. Man weiß, daß König Jakob Shakſpeare'n durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß ſieht nicht nach Geringſchätzung und Verban-nung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreiſes aus. Shakſpeare erwarb ſich durch ſeine Thätigkeit als Dichter, Schauſpieler und Schauſpieldirector ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jah-ren ſeines allzu kurzen Lebens an ſeinem Geburts-ort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach ſeinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf ſeiner Grabſtätte errichtet, wel-ches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bey einem ſo glänzenden Gelingen, unter ſo ausgezeichneten Beweiſen der Achtung und Vereh-

---

*) Ben Jonſon:

And make those flights upon the banks of Thames.
That so did take Eliza, and our James!

rung ſeiner Zeitgenoſſen wäre es wohl ſeltſam, wenn Shakſpeare'n, ungeachtet der ihm eignen Beſcheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menſchlichen Fähigkeiten ſo ziemlich ausgemeſſen, und konnte ſich getroſt ſagen, daß manche ſeiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengeſetzte Behauptung, wodurch man den unſterblichen Künſtler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er ſelbſt keine Herausgabe ſeiner ſämmtlichen Werke veranſtaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt iſt, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der ſo oft den Triumph genoſſen, die gedrängte Menge der Zuſchauer zu rauſchendem Beyfalle hinzureißen, der dabey nicht von dem Eigenſinne verkehrter Schauſpieldirectoren abhängt, ſondern durch eigne Leitung für die rechte theatraliſche Darſtellungsweiſe ſorgen kann, nach dem Cabinet des einſamen Leſers natürlich weniger fragt. Beſonders bey der erſten Bildung einer Nationalbühne finden ſich häufig Beiſpiele einer

ſolchen Nachläßigkeit. Auch von den faſt zahlloſen Stücken des Lope de Vega ſind unſtreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verlohren gegangen; auch Cervantes ließ ſeine früheren Schauſpiele nicht drucken, wiewohl er ſich ihrer allerdings als verdienſtlicher Werke rühmt. Da indeſſen Shakſpeare bei ſeiner Entfernung vom Theater den Mitvorſtehern ſeine Handſchriften zurückließ, ſo durfte er ſich wohl, um ſie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatraliſche Ueberlieferung verlaſſen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritaniſchen Druck alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausſchließendem Beſitz zu verkaufen pflegten: es iſt alſo denkbar, daß Shakſpeare'n das Eigenthumsrecht über die ſeinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zuſtand. Seine Mitvorſteher veranſtalteten die Herausgabe ſieben Jahre nach ſeinem Tode, (der ihn vielleicht bey dem Vorhaben übereilte) wie es ſcheint, für ihre Rechnung, und zu ihrem eignen Vortheil.

Ueber die Unwiſſenheit oder Gelehrſamkeit un-

ſers Dichters iſt weitläufig hin und her geſtritten worden, und doch iſt die Sache ſo leicht zu entſcheiden. Shakſpeare war arm an todter Gelehrſamkeit aber er beſaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntniſſe. Er wußte Lateiniſch und ſogar etwas Griechiſch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftſteller in der Urſprache mit Leichtigkeit zu leſen. Auch die neueren Sprachen, das Franzöſiſche und Italiäniſche hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt ging ſeine Neigung nicht darauf, Worte, ſondern Thatſachen einzuſammeln. Mit engliſchen und ins Engliſche überſetzten Büchern hatte er eine ſehr ausgebreitete Bekanntſchaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in ſeiner Sprache vorhandne, was ihm irgend zu künſtleriſchen Zwecken dienen konnte, geleſen hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um ſie, wie er es einzig wollte, als einen ſymboliſchen Zierrath zu gebrauchen. Den Geiſt der alten beſonders römiſchen Geſchichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis ins einzelne geläufig war ihm die Geſchichte ſeines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war dieſe noch nicht diplomatiſch und pragmatiſch ſondern

bloß im Chroniken=Styl bearbeitet; d. h. ſie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der ſtaatsrechtlichen Verhältniſſe, über diplomatiſche Verhandlungen, Finanzen u. ſ. w. geworden, ſondern gewährte ein anſchauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakſpeare war ein aufmerkſamer Naturbeobachter; er kannte die Kunſtſprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England ſcheint er viel gereiſt zu ſeyn, und ſich bey Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; aufs genaueſte bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meynungen und Ueberlieferungen, die poetiſch nutzbar waren.

Seine Unwiſſenheit will man beſonders durch einige geographiſche Schnitzer und Anachronismen beweiſen. Man lacht darüber, daß er in einem mährchenhaften Luſtſpiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte ſehr Unrecht, daraus zu ſchließen, er habe nicht eben ſo gut wie wir die ſchätzbare und nicht ſchwer zu erwerbende Kenntniß beſeſſen, daß Böhmen von keiner Seite an die See ſtößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutſch-

land angeſehen haben, da er doch die Charten beyder Indien mit den Entdeckungen der neueſten Weltumſegler beſchreibt *). In dergleichen iſt Shakſpeare nur bey einheimiſchen hiſtoriſchen Gegenſtänden genau. Bey den Novellen, die er bearbeitet, hütete er ſich wohl, ſeine Zuhörer, denen ſie bekannt, waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu ſtören. Je wunderbarer die Geſchichte, deſto mehr ſpielt ſie auf einem bloß poetiſchen Boden, den er nach Belieben in einer unbeſtimmten Ferne hält. Dieſe Schauſpiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeſchichten vor ſich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben ſo wenig als arkadiſche Schäferinnen: aber er verſetzte beyde dahin **), weil der Entwurf und die Bedeutung ſeines Gemähldes es ſo erforderte. Hierin hielt er die größten Freyheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich

*) Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.

**) As you like it.

krittelnden Zeit zu thun, wie die unſrige iſt, wo man in der Poeſie immer etwas anders ſucht als Poeſie; ſeine Zuſchauer gingen ins Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeſchichte zu erlernen, ſondern um eine heitre Darſtellung anzuſehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakſpeare's Anachronismen mehrentheils gefliſſentlich und mit großem Bedacht angebracht ſind. Es lag ihm oft daran, das Dargeſtellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrſcht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordiſchen Geſchichte, der Ton modiger Geſelligkeit und in allen Stücken das Coſtum der neueſten Zeit. Ohne dieſe Umgebung wäre es gar nicht zuläßig geweſen, den Hamlet zu einem philoſophiſchen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch ſeiner Erziehung auf einer Univerſität, wiewohl es zur Zeit des hiſtoriſchen Hamlet noch keine Univerſitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg ſtudiren, und keine Wahl konnte ſchicklicher ſeyn. Der Name war ſehr populär: durch die Sage vom Dr. Fauſt war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich

war es im proteſtantiſchen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geſchrieben hatte, und der Name mußte ſogleich den Begriff freyer Geiſtesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der dritte vom Macchiavell ſpricht. Dieſer Name wird hier ganz ſprüchwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürſten war von jeher vorhanden, ſeit es Tyrannen gab; Macchiavell hat ihn nur zuerſt aufgeſchrieben.

Daß Shakſpeare das weſentliche Coſtum, nämlich den Geiſt der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigſtens von den engliſchen Kunſtrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Coſtum ſind mannigfaltige Verſtöße leicht zu bemerken. Es darf hiebey nicht überſehen werden, daß auf der damaligen Bühne auch die römiſchen Stücke in europäiſcher Tracht aufgeführt wurden, die freylich noch ſchön und edel, nicht ſo läppiſch nnd geſchmacklos war, wie ſie es gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts wurde. Dieß will unſerm Sinne keineswegs zuſagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das

Coſtüm in künſtleriſcher Hinſicht wird hier nicht am unrechten Orte ſtehen. Niemals iſt man in deſſen Beobachtung genauer geweſen als heutzutage; die Kunſt iſt zu einer pedantiſchen Antiquitäten-Krämerey geworden. Dieß kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritiſchen aber durchaus nicht dichteriſchen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die ſehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechiſchen Mythologie umzudeuten. In der Sculptur war für alle barbariſchen Völkerſchaften ein für allemal dieſelbe Kleidertracht, die phrygiſche, angenommen. Nicht als ob ihnen unbekannt geweſen wäre, daß es eben ſo viel verſchiedne Trachten gebe als Nationen: ſondern ſie wollten in der Kunſt nur den großen Gegenſatz zwiſchen barbariſch und gebildet anerkennen, und dieſer ſchien ihnen durch die phrygiſche Kleidung am vortheilhafteſten ſichtbar gemacht zu werden. Die älteren chriſtlichen Mahler ſtellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apoſtel in einer idealiſchen Tracht vor: die untergeordneten Theilnehmer oder Zuſchauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete ſie dabey:

das geheimnißvolle heilige ſoll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menſchliche hingegen iſt nur in der gewohnten Umgebung recht verſtändlich. Im Mittelalter wurden alle heroiſchen Geſchichten des Alterthums, vom Theſeus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte ſprach ſie an, von den Unterſchieden wollten ſie nichts wiſſen. In einer alten Handſchrift vom trojaniſchen Krieg ſah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängniß Hektors vorſtellend, wo der mit adelichen Wappenſchildern behängte Sarg in eine gothiſche Kirche hineingetragen wird. Es koſtet kein großes Kopfbrechen ſich über dieſe Einfalt luſtig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges Bewußtſeyn von der allgemeinen Gültigkeit und dem feſten Beſtande ihrer Art zu ſeyn, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer ſo in der Welt zugegangen, und auch forthin ſo zugehen werde: dieſe Gefühle unſrer Altvordern waren Kennzeichen friſcher Lebensfülle, ſie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre ſchlichte und liebevolle Anhänglichkeit

an die auf ſie vererbten Umgebungen iſt durchaus nicht zu verwechſeln mit der vorlauten Eitelkeit manierirter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unſtatthaft in der Kunſt anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäuriſch und roh dünkt. Dieſer letzte Mißbrauch iſt jetzt abgeſtellt: unſere Dichter und Künſtler müſſen wie Bediente die Livrey entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn ſie gebilligt werden wollen. Wir ſind überall zu Hauſe, außer bey uns ſelbſt. Wir laſſen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeits-Formeln u. ſ. w., ganz unpoetiſch iſt, und ſo bettelt die Kunſt bey den Antiquaren um ein Almoſen von poetiſchem Coſtum. Zu jener einfältigen Denkweiſe, die ſich bloß an innere Wahrheit der Darſtellung hält, ohne ſich an Anachronismen und Verſehen in andern Aeußerlichkeiten zu ſtoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müſſen die Dichter beneiden, denen ſie entgegen kam: ſie gewährte ihnen eine große Breite und Freyheit der Behandlung.

Nach obigen Grundſätzen über das weſentliche

und das bloß gelehrte Coſtum muß vieles im Shakſpeare beurtheilt werden; auch auf den Calderon werden ſie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geiſt der Zeit, worin Shakſpeare lebte, und über ſeine eigne Bildung und Wiſſenſchaft. Mir iſt er ein tiefſinniger Künſtler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon ſchwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bey den übrigen Künſten widerlegt es ſich ſchon von ſelbſt, denn hier iſt erworbene Wiſſenſchaft eine unerlaßliche Bedingung, um irgend etwas zu leiſten. Aber auch bey ſolchen Dichtern, die man für ſorgloſe Zöglinge der Natur ohne alle Kunſt und Schule auszugeben pflegt, fand ich bey näherer Betrachtung, wenn ſie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Cultur der Geiſteskräfte, geübte Kunſt, reiflich überlegte und würdige Abſichten. Dieß gilt eben ſowohl vom Homer als vom Dante. Die Thätigkeit des Genie's iſt zwar ihm eine natürliche und in gewiſſem Sinne bewußtloſe, wovon alſo der, welcher ſie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenſchaft wird ablegen können; es iſt aber keineswegs eine ſol-

che, woran die denkende Kraſt nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geiſteswirkung, die höchſte Klarheit des Verſtandes macht, daß das Denken beym Dichten nicht als etwas abgeſondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erſcheint. Jener Begriff von der poetiſchen Begeiſterung, den manche lyriſche Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären ſie außer ſich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen ſelbſt unverſtändliche Orakelſprüche: jener Begriff (ſelbſt nur eine lyriſche Erdichtung) paßt am allerwenigſten auf die dramatiſche Compoſition, eine der beſonnenſten Hervorbringungen des menſchlichen Geiſtes. Man giebt zu, Shakſpeare habe über Character und Leidenſchaft, über den Gang der Begebenheiten und menſchlichen Schickſale, über die geſellige Verfaſſung, über alle Dinge und Verhältniſſe der Welt gedacht und tief gedacht, man muß es zugeben, denn unter Tauſenden ſeiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung deſſen hinreichen, der es abläugnen wollte. Und nur für den Bau ſeiner eignen Stücke ſoll er keinen Gedanken übrig gehabt, die-

ſen ſoll er dem Zufall, welcher die epikuriſchen Atomen zuſammen weht, überlaſſen haben? Geſetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner und die Nachwelt, ohne jene künſtleriſche Liebe, die ſich in einem vollendeten Werke ſelbſt zu befriedigen ſtrebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, ſo hätte ihn ja ſchon dieſer Zweck und die theatraliſche Wirkung darauf führen müſſen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauſpiels ganz beſonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an ſich noch ſo ſchöne Szene von Zuſchauern, die nur geraden Sinn haben und ſich ihrer Natur unbefangen überlaſſen, verworſen, ſo bald ſie ihrer Erwartung an der Stelle widerſpricht, und dem einmal gefaßten Intereſſe Abbruch thut? Die ſcherzhaften Einmiſchungen mögen immerhin als eine Art von Zwiſchenſpiel, zur Erholung von ernſthafteren Spannungen dienlich, angeſehen werden, ſo lange man keine beſſere Anſicht dafür zu finden weiß; aber im Gange der Hauptſache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verſtandes bewähren als in der

Darſtellung der einzelnen geſchilderten Character und Lagen, ſonſt wäre er wie der Lenker eines Marionettenſpiels, dem die Dräte in Verwirrung gerathen ſind, ſo daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vernehmen, als er eigentlich wollte.

Einſtimmig rühmen die engliſchen Kunſtrichter am Shakſpeare die Wahrheit und durchgeführte Beſtimmtheit ſeiner Characteriſtik, das eindringende Pathos, den komiſchen Witz. Ferner erheben ſie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beſchreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dieß letzte iſt die oberflächlichſte und wohlfeilſte Art von Kunſtkritik. Johnſon vergleicht denjenigen, der dieſen Dichter durch Stellen, aus dem Zuſammenhange geriſſen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholaſtiker beym Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauſes herumwies. Und dennoch ſpricht er ſelbſt ſo wenig und ſo höchſt unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man ſtelle nur ſeine kurzen Urtheile am Schluſſe eines jeden zuſammen, und ſehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er ſelbſt anfangs als den richtigen Maaßſtab für die

Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrſchende Richtung der bisherigen Zeit, die ſich auch in der Naturwiſſenſchaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln, was nur in der Verknüpfung beſteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, ſtatt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen, und alle Theile als ſo viele Ausſtrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen iſt nichts ſeltner als ein Kunſtrichter, der ſich zur Ueberſchauung eines umfaſſenden Kunſtwerkes zu erheben weiß. Shakſpeare's Compoſitionen ſind eben wegen ihrer tiefen Abſichtlichkeit dem Ungemach ausgeſetzt geweſen, mißverſtanden zu werden. Ueberdieß läßt jene proſaiſche Kritik die poetiſche Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten, was aber den Plan der Stücke betrifft, da ſucht ſie nichts andres als den logiſchen Zuſammenhang von Urſachen und Wirkungen, oder eine einſeitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was ſich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt ſie für überflüßige oder gar ſtörende Zuthaten. Nach ſolchen Grundſätzen müßte man in den griechiſchen Tragödien ebenfalls die meiſten

Chorgeſänge wegſtreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beytragen, ſondern nur ein harmoniſches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke ſind. Man verkennt hiebey ganz und gar die Rechte der Poeſie, und die Natur des romantiſchen Drama's, welches eben weil es pittoresk iſt und ſeyn ſoll, reichere Umgebungen und Contrapoſte für ſeine Hauptgruppen erfodert. In aller Kunſt und Poeſie, vornämlich aber in der romantiſchen, macht die Fantaſie als eine unabhängige Seelenkraft, die ſich nach eignen Geſetzen regiert, ihre Anſprüche geltend.

In einem ſchon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Verſuch über Romeo und Julia *) habe ich die ſämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen, und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das ganze geprüſt; ich habe gezeigt, warum gerade ein ſolcher Kreis von Charactern und Verhältniſſen um die beyden Liebenden her geſtellt ſey; ich habe die Bedeutung des eingeſtreuten Scher-

---

*) Im erſten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteriſtiken und Kritiken.

zes erklärt, und den Gebrauch der hie und da erhöhten poetiſchen Farben gerechtfertigt. Aus allem dieſem ſchien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverſtändlich gewordne oder dem heutigen Geſchmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Geſellſchaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verſtümmeln und zu entſtellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakſpeare's aus ſeiner reiferen Zeit daſſelbe zu unternehmen, allein dieß würde ein eignes Buch erfodern. Hier kann ich nur weniges andeuten, ſeine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen, doch muß ich zuvor noch von ſeinen hervorſtechendſten Eigenſchaften im allgemeinen reden.

Shakſpeare's Menſchenkenntniß iſt zum Sprüchworte geworden; ſeine Ueberlegenheit hierin iſt ſo groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkührlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieſer Zeichen mit Sicher-

heit anzugeben, macht den Menſchen-Beobachter; der Scharfſinn, hieraus noch weiter zu ſchließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrſcheinlichkeit zu einem bündigen Zuſammenhange zu ordnen, den Menſchenkenner. Die auszeichnende Eigenſchaft des im Characteriſtiſchen großen dramatiſchen Dichters iſt etwas hievon noch ganz verſchiednes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfſinn in ſich faßt, oder beyder überhebt. Es iſt die Fähigkeit, ſich ſo vollkommen in alle Arten zu ſeyn, auch die fremdeſten zu verſetzen, daß ihr Beſitzer dadurch in den Stand geſetzt wird, als Bevollmächtigter der geſammten Menſchheit, ohne beſondre Inſtructionen für den einzelnen Fall, im Namen eines jeden zu handeln und zu reden. Es iſt die Gewalt, die Geſchöpfe ſeiner Einbildungskraft mit ſo ſelbſtändigem Nachdruck auszuſtatten, daß ſie ſich nachher nach allgemeinen Naturgeſetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an ſeinen Träumen gleichſam Erfahrungen anſtellt, die eben ſo gültig ſind, als die an wirklichen Gegenſtänden gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabey bleibt,

daß die Perſonen ſcheinen müſſen, nichts um des Zuſchauers willen zu ſagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darſtellung ſelbſt, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, ſie bis ins Innerſte zu durchſchauen. Deswegen hat Goethe ſinnreich Shakſpeare's Menſchen mit Uhren verglichen, die ein kryſtallenes Zifferblatt und Gehäuſe haben, und indem ſie wie andre Uhren richtig die Stunden weiſen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen laſſen, wodurch dieß bewerkſtelligt wird.

Nichts iſt dem Shakſpeare jedoch fremder, als eine gewiſſe zergliedernde Darſtellung, welche uns mühſam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Menſch ſo oder anders beſtimmt wird. Dieſes Motiviren, die Sucht mancher neueren Geſchichtſchreiber, immer weiter fortgeſetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Character, der ſich oft ſchon in der früheſten Kindheit entſchieden kund giebt, aus lauter fremden Einflüſſen zuſammenſetzen. Am Ende handelt ein Menſch doch ſo, weil er ſo iſt. Und wie jeder iſt, das offenbart uns Shakſpeare auf das unmittelbarſte: er fodert und er-

hält unſern Glauben auch für das Abweichende und Seltſame. Niemals hat es vielleicht ein ſo umfaſſendes Talent für Characteriſtik gegeben als das ſeinige. Es erſtreckt ſich nicht nur über die verſchiednen Stände, Geſchlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bey ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weiſe und der Narr mit gleicher Wahrheit; nicht nur verſetzt er ſich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, ſchildert uns bey ſcheinbaren Verletzungen des Coſtums ſehr treffend den Geiſt der alten Römer, der Franzoſen in ſeiner Darſtellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer ſelbſt in einem großen Theil ihrer Geſchichte, der ſüdlichen Europäer, (in dem ernſthaften Theil vieler Luſtſpiele) die damalige gebildete Geſellſchaft und die Rauheit und Barbarey einer nordiſchen Vorzeit; ſeine menſchlichen Charàcter haben nicht nur eine ſolche Tiefe und Beſtimmtheit, daß ſie nicht unter Claſſennamen zu faſſen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erſchöpfen ſind: nein, dieſer Prometheus bildet nicht blos Menſchen, er öffnet die Pforten der magiſchen Geiſterwelt, läßt Geſpenſter

herauſſteigen, Hexen ihren wüſten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit ſcherzenden Elfen oder Sylphen, und dieſe nur in der Einbildung lebenden Weſen haben eine ſolche Wahrheit, daß, wären ſie auch misgebohrne Ungeheuer wie Caliban, er uns dennoch die beſtimmende Ueberzeugung abnöthigt: gäbe es dergleichen, ſo würden ſie ſich ſo benehmen. Mit Einem Worte, ſo wie er die fruchtbarſte kühnſte Fantaſie in das Reich der Natur hineinträgt, ſo trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenſeits des Wirklichen liegenden Regionen der Fantaſie hinüber. Wir erſtaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhörten.

Pope und Johnſon ſcheinen ſich ſeltſam zu widerſprechen, wenn der erſte ſagt: alle Perſonen Shakſpeare's ſeyen Individuen, der zweyte: ſie ſeyen Gattungen. Indeſſen laſſen ſie ſich vielleicht mit einander ausgleichen. Unſtreitig iſt Pope's Ausdruk richtiger. Eine Characteriſtik, die bloß Perſonification kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder ſonderlich tief, noch ſonderlich manichfaltig ſeyn. Die Namen der Gattungen und Arten ſind

ja bekanntlich nur Hülfsmittel für den Verſtand, um die unendliche Manichfaltigkeit der Natur in einer gewiſſen Ordnung aufzufaſſen. Shakſpeare's ausführlich gezeichnete Perſonen haben unſtreitig viele ganz individuelle Beſtimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für ſie gültige Bedeutung: ſie geben meiſtens eine ergründende Theorie ihrer hervorſtechenden Eigenſchaft an die Hand. Allein, auch ſo berichtigt, leidet dieſer Ausſpruch ſeine Einſchränkungen. Characteriſtik iſt nur ein Beſtandtheil der dramatiſchen Kunſt, und nicht die dramatiſche Poeſie ſelbſt. Es wäre höchſt fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüßige Characterzüge aufmerkſam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken ſoll. Sobald das Muſikaliſche oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, ſo tritt das Characteriſtiſche nothwendig zurück. Viele Figuren Shakſpeare's tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an ſich, beſtimmt durch die Stelle, die ſie im Ganzen einnehmen: ſie repräſentiren, wie Nebenperſonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Phyſiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feyerliche Tracht und Verrichtung macht ſie allein bedeu

tend. Shakſpeare's Boten z. B. ſind meiſtens nur Boten, aber nicht gemeine, ſondern dichteriſche Boten: die Botſchaft, welche ſie zu bringen haben, iſt die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben ſich bloß als melodiſche Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernſten Drama ohne Chor wird dieß immer mehr oder weniger der Fall ſeyn müſſen, wenn es nicht proſaiſch werden ſoll.

Eben ſo wunderwürdig wie in den Charactern iſt Shakſpeare in der Darſtellung der Leidenſchaft, dieß Wort im weiteſten Umfange genommen, für jeden Seelenzuſtand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildeſten Wuth und Verzweiflung. Er giebt uns die Geſchichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangner Zuſtände entdecken. Seine Leidenſchaften ſtehen nicht vom Anfange an gleich auf derſelben Höhe, wie bey ſo vielen Trauerſpieldichtern, die nach Leſſings Ausdruck ſich vortrefflich auf den Kanzleyſtyl derſelben verſtehen. Meiſterlich ſchildert er die allmähliche Steigerung vom erſten Entſtehen an; „giebt,“

wie Leſſing ſagt, „ein lebendiges Gemählde aller der kleinſten geheimſten Ränke, durch die ſich ein Gefühl in unſre Seelen einſchleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es darin gewinnt, aller der Kunſtgriffe, mit denen es jede andre Leidenſchaft unter ſich bringt, bis es der einzige Tyrann unſerer Begierden und Verabſcheuungen wird.“ Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnſinn, Nachtwandeln, mit ſo unwiderſprechlicher und allſeitig beſtimmter Wahrheit geſchildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle ſeine Beobachtung bereichern kann.

Dem ungeachtet hat Johnſon dem Shakſpeare vorgeworfen, ſein Pathos ſey nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden ſich Stellen, vergleichungsweiſe indeſſen ſehr wenige, wo ſeine Poeſie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatiſche Entäußerung ſeiner ſelbſt unmöglich gemacht haben. Dieſe ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer fantaſieloſen Sinnesart her, der alles unnatürlich vor-

kommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß iſt. Deswegen hat man ſich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildloſen und durch Nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen beſteht. Allein die energiſchen Leidenſchaften elektriſiren alle Geiſteskräfte, und werden ſich alſo in reichbegabten Naturen auch ſinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, ſo könnte ſie ſich auch wohl durch antithetiſche Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugniſſe der poetiſchen Form nicht gehörig erwogen. Shakſpeare, der immer ſeiner Sache gewiß war, ſtark genug zu rühren wenn er wollte, hat mitunter durch freyere Spiele die Eindrücke abſichtlich gemäßigt, wo ſie ſonſt zu ſchmerzlich geworden wären, und ſogleich eine muſikaliſche Linderung der Theilnahme angebracht *). Er hatte noch nicht ſo rohe Begriffe

*) Ein Zeitgenoſſe des Dichters, der Verfaſſer des oben angeführten Gedichts, hat dieß zart gefühlt, indem er ſagt:

Yet so to temper passion, that our ears
Take pleasure in their pain, and eyes in tears
Both smile and weep.

von ſeiner Kunſt, wie manche Neuere zu haben ſcheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprüchwort, zweymal auf eine Stelle ſchlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bey Erregung des Mitleids, indem er ſagte, nichts trockne ſo geſchwind als Thränen, und Shakſpeare handelte dieſem ſinnreichen Ausſpruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnſons, Shakſpeare habe mehr Anlage zum Komiſchen als zum Tragiſchen gehabt, und darum in dieſem manchmal einen geſchraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen ſie die großen tragiſchen Compoſitionen des Dichters anführe, welche an erſchütternder Wirkung faſt alles, was man je auf der Bühne geſehen, hinter ſich laſſen; einzelne weit weniger berühmte Szenen würden dazu hinreichen. Was dieſem Urtheile für viele Leſer einen Schein der Wahrheit leihen könnte, ſind die Wortſpiele, welche beym Shakſpeare nicht ſelten ernſten und erhabenen, auch eigentlich pathetiſchen Stellen eingemiſcht ſind. Für die ſcherzhaften Wortſpiele habe ich ſchon oben den Geſichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortſpiel über-

haupt und deſſen poetiſchen Gebrauch. Eine ergründende Unterſuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Weſen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poeſie, über den Reim u. ſ. w. hinein, und von unſerm Zwecke abführen. Eben ſo tief als der Urſprung der Poeſie liegt im menſchlichen Geiſte die Foderung, die Sprache ſolle die bezeichneten Gegenſtände durch den Laut ſinnlich darſtellen. Da nun dieß in der Geſtalt, wie ſie uns überliefert worden, ſelten in einem merklichen Grade der Fall iſt, ſo wirft ſich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinſtimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um ſolchergeſtalt in einem einzelnen Falle die verlohrne Aehnlichkeit zwiſchen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. ſuchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Perſon Beziehungen auf ihre Eigenſchaften und Schickſale zu finden, man machte ihn gefliſſentlich zu einem ſprechenden Namen. Die, welche die Wortſpiele als eine Erfindung verkünſtelter Unnatur verſchreyen, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bey Kindern, ſo wie bey Nationen von den einfältigſten Sitten offenbart ſich ein großer Hang dazu,

weil bey ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandſchaft der Wörter noch nicht entwickelt ſind, und alſo dieſer Willkühr nicht im Wege ſtehen. Im Homer finden ſich verſchiedne Wortſpiele, die Bücher Moſis, das älteſte ſchriftliche Denkmal der Urwelt, ſind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von ſehr gebildetem Geſchmack, wie Petrarca, oder Redner wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer ſich in Richard dem zweyten an die rührenden Wortſpiele des ſterbenden Johann von Gaunt über ſeinen eignen Namen ſtößt, der erinnere ſich an die ähnlichen des Ajax beym Sophokles. Es verſteht ſich, daß nicht alle Wortſpiele, noch an jedem Orte zu billigen ſind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein ſolches Spiel der Fantaſie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anſpielungen, die ihnen zum Grunde liegen, innern Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundſatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke nach Wegſchaffung des Gleichlauts ſich ausnimmt, eben ſo wenig als ſich der Reiz gereimter Verſe noch fühlen läßt, wenn man ſie erſt vom Reime entblößt

hat. Die Geſetze des guten Geſchmacks hierüber dürften auch nach der Beſchaffenheit der Sprachen verſchieden ſeyn. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder faſt gleichlautende Wörter von ganz verſchiedner Abſtammung und Bedeutung haben, ſind die Wortſpiele beynah ſchwerer zu vermeiden als aufzuſuchen. Man hat alſo gefürchtet, der leeren Witzeley Thür und Thor zu öffnen, wenn man ſie nicht mit einem ſtrengen Bann belegte. Daß Shakſpeare eine ſo unüberwindliche und unmäßige Leidenſchaft gehabt, mit Worten und Sylben zu ſpielen, kann ich nicht finden. Es iſt wahr, er macht manchmal einen verſchwenderiſchen Gebrauch von dieſer Figur; in andern Stücken hat er nur ſparſam Wortſpiele eingeſtreut, ja in einigen z. B. im Macbeth kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird alſo in Abſicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenſtände und des verſchiednen Styls der Behandlung, vermuthlich wie in allem der Prüfung würdige Grundſätze befolgt haben.

Weit wichtiger iſt der Vorwurf, Shakſpeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der

ekelhafteſten moraliſchen Häßlichkeit, zerreiße ſcho- nungslos die Gemüther, und empöre ſelbſt die Augen durch unerträglich gräßliche Schauſpiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürſtigen Leidenſchaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falſchen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür iſt er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Böſewichter geſchildert, wie meiſterhaft er aber dabey allzu peinlichen Eindrücken vorbeugt, wird ſich am Jago und Richard dem dritten zeigen laſſen. Ich geſtehe, daß die Leſung und noch mehr der Anblick von einigen ſeiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzurathen ſteht, eben ſo wenig als die Eumeniden des Aeſchylus: allein ſoll der Dichter, der einen bedeutenden nur durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf dieſe Rückſicht nehmen? Darf unſre heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßſtabe deſſen dienen, was die tragiſche Darſtellung der menſchlichen Natur bieten darf, ſo wird die Kunſt ſehr enge beſchränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr unterſagt werden müſſen. Wollen wir einen großen Zweck, ſo müſſen

wir auch die Mittel wollen, und unſre Nerven ſollten ſich ſchon einigermaßen ſchmerzliche Erſchütterungen gefallen laſſen, wenn unſer Gemüth zur Entſchädigung dafür erhoben und geſtärkt wird. Die beſtändige Rückſicht auf ein kleinliches Geſchlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicher Weiſe für ſeine Kunſt lebte Shakſpeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke ſehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Feſtigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Kataſtrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzeſſin iſt; wenn Shakſpeare zuweilen in das entgegengeſetzte Aeußerſte ausſchweift, ſo iſt es ein erhabner Fehler, aus der Fülle rieſenhafter Kraft entſprungen. Und dieſer tragiſche Titane, der den Himmel ſtürmt und die Welt aus ihrem Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Aeſchylus, unſer Haar emporſträubt und unſer Blut vor Schauder gerinnen macht, beſaß zugleich die einſchmeichelnden Lieblichkeiten der ſüßen Poeſie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und ſeine Lieder ſind wie ſchmelzende Seufzer hingeath-

met. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in ſeinem Daſeyn, und die fremdartigſten ja ſcheinbar unvereinbarſten Eigenſchaften beſtehen in ihm friedlich neben einander. Die Geiſterwelt und die Natur haben all ihre Schätze in ihn niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überſchauender Weisheit ein Schutzgeiſt höherer Art, läßt er ſich zu den Menſchen herab, als wüßte er nicht um ſeine Ueberlegenheit, und iſt anſpruchlos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung ſeiner Charakter, jeden einzeln betrachtet, ſchon unübertrefflich feſt und richtig iſt, ſo übertrifft er ſich ſelbſt noch in ihrer Zuſammenſtellung und gegenſeitigen Einwirkung. Dieß iſt eigentlich der Gipfel der dramatiſchen Charakteriſtik: denn man kann einen Menſchen niemals ganz abgeſondert für ſich nach ſeinem wahren Werth beurtheilen, man muß ihn in ſeinem Verhältniß zu Andern ſehen; und hier ſind eben die meiſten dramatiſchen Dichter mangelhaft. Shakſpeare macht jede ſeiner Hauptperſonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns

nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bey Andern ſchon das Tiefſte, iſt bey ihm erſt Oberfläche. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Perſonen über ſich ſelbſt und Andre immer für baare Münze nähme. Die zweydeutige Geſinnung fließt bey ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundſätzen über, und der Albernheit ſind nicht ſelten weiſe Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben ſind. Niemand hat ſo wie er den leiſen Selbſtbetrug geſchildert, die halb ſelbſtbewußte Heucheley gegen ſich, womit auch edle Gemüther die in der menſchlichen Natur faſt unvermeidliche Eindrängung ſelbſtiſcher Triebfedern verkleiden. Dieſe geheime Ironie der Charakteriſtik iſt bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfſinn, aber dem Enthuſiasmus thut ſie wehe. Dahin kommt man alſo, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menſchheit zu durchſchauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und ächt ſey, und dem gefährlichen Irrthum, als ſtände das Höchſte zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier ſpüre ich, während er die innigſten Rührun

gen erregt, in dem Dichter ſelbſt eine gewiſſe Kälte, aber die eines überlegenen Geiſtes, der den Kreis des menſchlichen Daſeyns durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht ſich aber beym Shakſpeare nicht bloß auf die einzelnen Charakter, ſondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meiſten Dichter, welche menſchliche Begebenheiten erzählend oder dramatiſch ſchildern, nehmen Partey, und verlangen von den Leſern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzuſetzen. Je eifriger dieſe Rhetorik iſt, deſto leichter verfehlt ſie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, ſondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geſchickte Wendung die weniger glänzende Kehrſeite der Münze nach vorne dreht, ſo ſetzt er ſich mit dem auserleſenen Kreis der Einſichtsvollen unter ſeinen Leſern oder Zuſchauern in ein verſtohlnes Einverſtändniß; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergeſehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht

ſelbſt in dem dargeſtellten Gegenſtande befangen ſey, ſondern frey über ihm ſchwebe, und daß er den ſchönen, unwiderſtehlich anziehenden Schein, den er ſelbſt hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragiſche eintritt, hört freylich alle Ironie auf, allein von dem eingeſtandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung ſterblicher Weſen unter ein unvermeidliches Schickſal den ſtrengen Ernſt fordert, giebt es eine Menge menſchlicher Verhältniſſe, die allerdings, ohne die ewige Gränzſcheidung zwiſchen Gut und Böſe zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Dieſem Zweck dienen die komiſchen Perſonen und Auftritte, welche in Shakſpeare's meiſten Stücken einer edlen und erhöhenden Darſtellung romantiſcher Dichtungen oder hiſtoriſcher Vorfälle eingeflochten ſind. Manchmal iſt eine beſtimmte Parodie des ernſthaften Theils darin nicht zu verkennen; andremale iſt der Zuſammenhang loſer und willkührlicher, um ſo mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen iſt, je mehr es bloß zu einer leichten Gauckeley der Fantaſie wird. Ueberall dienen die komiſchen Unterbrechungen dazu, zu verhü-

ten, daß das Spiel ſich nicht in ein Geſchäft verwandle, dem Gemüth ſeine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben ſchwungloſen Ernſt abzuhalten, der ſich ſo leicht im ſentimentalen jedoch nicht tragiſchen Schauſpiele einſchleicht. Gewiß wollte Shakſpeare hiemit nicht, ſeiner beſſern Einſicht entgegen, dem Geſchmack der Menge willfahren: denn in verſchiednen Stücken, und in beträchtlichen Theilen andrer, beſonders wenn die Entwicklung herannaht und die Gemüther daher mehr geſpannt und für zerſtreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich ſind, hat er ſich aller komiſchen Einmiſchungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Luſtigmacher keine bedeutendere Stelle einnehmen, als er ihnen angewieſen hatte: er eifert nachdrücklich gegen das Extemporiren, womit ſie ihre Rollen zu erweitern liebten *). Johnſon will die aus Ernſt und Scherz gemiſchte Schauſpielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu ſtehen, daß Luſtiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß

---

*) In den Lehren Hamlets an den Schauſpieler.

ſich beydes ſo vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunſt müſſe es ungeſondert in ihre Darſtellungen aufnehmen. Die Bemerkung iſt übrigens richtig, und dieſer Umſtand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand ſo zu verfahren, weil ja im Schauſpiel alles nur nach Bedingungen theatraliſcher Wahrſcheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermiſchung ſo ungleichartiger und ſcheinbar ſtreitender Beſtandtheile in demſelben Werk kann nur durch künſtleriſche Abſichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakſpeare's Dramen ſind die komiſchen Szenen das Vorzimmer der Poeſie, wo ſich die Bedienten aufhalten; dieſe proſaiſchen Geſellen dürfen ſich nicht ſo laut machen, daß das Geſpräch im Saale ſelbſt dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwiſchenzeiten, wo ſich die idealiſche Geſellſchaft zurückgezogen hat, verdienen ſie ſchon belauſcht zu werden; ihre dreiſten Spöttereyen, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältniſſe ihrer Herrſchaften manchen Aufſchluß gewähren.

Shakſpeare's komiſches Talent iſt eben ſo bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetiſchen

und Tragiſchen zeigt: es ſteht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieſes; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er iſt ſehr erfindſam in komiſchen Lagen und Motiven: man wird ſchwerlich nachweiſen können, woher er die ſeinigen genommen, da er hingegen in dem ernſten Theil ſeiner Dramen ſich meiſtentheils an etwas gegebnes anſchließt. Seine komiſche Charakteriſtik iſt eben ſo wahr, mannichfaltig und ergründend als die ernſthafte. Er iſt dabey ſo wenig zur Ueberladung geneigt, daß man vielmehr ſagen kann, manche ſeiner Züge ſeyen faſt zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauſpieler geltend gemacht, von ſehr gewitzigten Zuſchauern ganz verſtanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, ſondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine beſondre Gattung des Poſſenhaften findet ſich in ſeinen Stücken, die uns willkührlicher angebracht ſcheint, ſich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dieß iſt die Einführung des Luſtigmachers, des Narren mit der Kappe und in ſcheckiger Tracht, auf

Engliſch clown genannt, der in verſchiednen Luſtſpielen, jedoch bey weitem nicht in allen, unter den Trauerſpielen allein im Lear vorkommt, meiſtens ſeinen Witz nur in Geſprächen mit den Hauptperſonen übt, zuweilen auch in die Handlung eingeflechten iſt. Damals pflegten nicht nur die Fürſten Hofnarren zu halten, ſondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerſchaft einen ſolchen aufmunternden Hausgenoſſen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommne Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, ſelbſt Geiſtliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, ſich von wichtigen Geſchäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erhohlen; der berühmte Thomas Morus hat ſich mit dem ſeinigen zuſammen von Holbein mahlen laſſen. Shakſpeare ſcheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfing; in den nächſten engliſchen Luſtſpieldichtern nach ihm findet ſich der clown nicht mehr. Man hat die Abſchaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unſre wackern Vorfahren bemitleidet, daß ſie

an groben Poſſen Geſchmack finden können. Ich glaube aber vielmehr, es wird an geſcheidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen *); auf der andern Seite iſt die Vernunft, bey aller Einbildung von ſich ſelbſt, zu zaghaft geworden, um eine ſo verwegne Ironie zu dulden: ſie iſt immer beſorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus ſeinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben ſich zu gönnen, hat ſie unbewußter Weiſe die Rolle der Lächerlichkeit ſelbſt übernommen, aber leider einer ſchwerfäl-

---

*) Man ſehe Hamlets Lobrede auf den Yorik. In Was ihr wollt ſagt Viola:

Der Burſch iſt klug genug den Narren zu ſpielen,
Und das geſchickt thun, fodert ein'gen Witz.
Die Laune derer, über die er ſcherzt,
Die Zeiten und Perſonen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder ſchießen,
Die ihm vors Auge kommt. Dieß iſt ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weiſen Kunſt.
Denn Thorheit, weislich angebracht, iſt Witz,
Doch wozu iſt des Weiſen Thorheit nütz?

ligen und unerfreulichen Lächerlichkeit *). Es würde leicht ſeyn, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten ſind. Ausgemacht iſt es, daß ſie den Furſten häufig Wahrheiten ſagten, die dieſe jetzt niemals zu hören bekommen **). Shakſpeare's Narren haben meiſtens neben einiger Witzeley, die nicht ganz zu vermeiden ſteht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und unendlich viel Verſtand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiſer Männer damit auszuſtatten.

---

*) „Seit das bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden iſt, ſo macht das bischen Narrheit, was weiſe Leute beſitzen, große Parade.“ Wie es euch gefällt, erſter Aufzug, zweyte Szene.

**) Carl der Kühne von Burgund berühmte ſich oft, wie man weiß, mit Hannibal als dem größten Feldherrn aller Zeiten, wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bey Granſon begleitete ihn ſein Narr auf ſeiner eilfertigen Flucht, und rief aus: „Ach, gnädiger Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog dieſem warnenden Spotte Gehör gegeben, ſo hätte er nicht bald darauf ein ſo ſchmähliches Ende genommen.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unſers Dichters. Seine Sprache iſt hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meiſten damaligen Schriftſteller, und dieß beweiſet die Güte ſeiner Wahl. Die Proſa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrentheils Lateiniſch ſchrieben: ein günſtiger Umſtand für den Dramatiker; denn was hat dieſer mit der wiſſenſchaftlichen Bücherſprache zu ſchaffen? Die früheren engliſchen Dichter hatte er nicht nur geleſen, ſondern ſtudirt, übrigens aber griff er ſeine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieſes dialogiſche Element weiß er meiſterlich mit dem höchſten poetiſchen Schwunge zu verſchmelzen. Ich verſtehe nicht, was einige Kunſtrichter mit dem Tadel wollen, Shakſpeare ſey oft ungrammatiſch. Um dieſe Behauptung durchzuführen, müßten ſie beweiſen, daß ähnliche Wortfügungen bey ſeinen Zeitgenoſſen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt ſich alles nach Grundſätzen beſtimmen, vieles bleibt dem eigenſinnigen Sprachgebrauch überlaſſen. Und daß ſich dieſer ſeitdem geändert, dafür wird man

doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die engliſche Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die ſich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum Schaden der Originalität, feſtgeſetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, ſo finden ſich auch in der damaligen poetiſchen Diction Ausſchweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entſprungene Ausſchweifungen. Es ſind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühſeliger ſeelenloſer Verkünſtelung ſichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakſpeare's Schreibart noch jetzt ein unübertroffnes Vorbild ſowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in ſeiner Sphäre alle Mittel der Sprache erſchöpft. Allem iſt das Gepräge ſeines mächtigen Geiſtes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungeſuchten ja unwillkührlichen Seltſamkeit oft eine ganz eigenthümliche Anmuth. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängteſten Kürze: aber es verlohnt ſchon der Mühe, über Shakſpeare's Zeilen zu grübeln.

Die Versart ſeiner ſämmtlichen Schauſpiele iſt großentheils der zehn= oder eilſſylbige reimloſe Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermiſcht iſt, häufiger mit proſaiſchen Theilen abwechſelt. Kein einziges Stück iſt ganz in Proſa geſchrieben, ſo wie denn auch denen, welche ſich am meiſten dem reinen Luſtſpiele nähern, immer etwas beygefügt iſt, was ſie in einem höhern Grade als es dieſer Gattung eigen iſt, poetiſirt. Viele Auftritte ſind ganz proſaiſch, in andern wechſeln proſaiſche und verſifizirte Reden. Dieß wird nur denen ein Uebelſtand dünken, die gewohnt ſind, die Zeilen eines Schauſpiels wie Soldaten zu betrachten, die bey einer Parade, überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, ſo daß, wenn man einen oder ein paar geſehen, man ſich tauſende, als einander vollkommen ähnlich, vorſtellen kann.

Shakſpeare beobachtet im Gebrauch der Proſa und der Verſe ſehr feine Unterſcheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Character und der Gemüthsſtimmung der Perſonen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache

paßt nur zu einer gewiſſen Anſtändigkeit der Sitten, die ſowohl Laſter als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenſchaften nicht ganz verſchwindet. Wie nun dieſe den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausſchließend, doch natürlicher Weiſe mehr eigen iſt als den geringen, ſo iſt auch bey Shakſpeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poeſie und Proſa, auf eben die Art unter die Perſonen vertheilt. Daher ſprechen ſeine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matroſen, Bedienten, hauptſächlich aber ſeine Narren und Poſſenreißer faſt ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indeſſen offenbart ſich innere Würde der Geſinnungen, wo ſie ſich immer finden mag, durch äußern Anſtand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünſtelter Zierlichkeiten bedürfte; jene iſt ein allgemeines Recht der Menſchen, der niedrigſten wie der höchſten, und ſo gilt auch bey Shakſpeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht ſelten dieſelben Perſonen zu verſchiednen Zeiten die erhabenſte und wieder die gemeinſte Sprache führen, und dieſe Ungleichheit iſt ebenfalls in der

Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beſchäftigen und mächtige Leidenſchaften ins Spiel ſetzen, heben und ſpannen die Seele: ſie rafft alle ihre Kräfte zuſammen, und zeigt wie in ihrem ganzen Wirken, ſo auch in der Mittheilung durch Worte einen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen giebt es ſelbſt für den größten Menſchen Augenblicke des Nachlaſſens, wo er die Würde ſeines Characters bis auf einen gewiſſen Grad in ſorgloſer Ungebundenheit vergißt. Um ſich an den Scherzen Andrer zu beluſtigen, oder ſelbſt zu ſcherzen, was keinen Helden entehrt, iſt ſogar dieſe Stimmung nöthig. Man gehe zum Beyſpiel die Rolle des Hamlets durch. Welche kühne, kräftige Poeſie ſpricht er, wenn er den Geiſt ſeines Vaters beſchwört, ſich ſelbſt zu der blutigen That anſpornt, ſeiner Mutter in die Seele donnert! Und wie ſteigt er in ſeinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Perſonen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum Beſten hat, den Schauſpieler unterrichtet, und ſich auf die Späße des Todtengräbers einläßt. Unter allen ernſten

Hauptcharactern des Dichters iſt keiner ſo reich wie Hamlet an Witz und Laune; darum bedient er ſich auch unter allen am meiſten des vertraulichen Styls. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges ſie beſtändig umgiebt, oder weil ein gleichförmiger Ernſt ihnen natürlich iſt, oder endlich weil eine Leidenſchaft nicht von der niederdrükenden Art, wie Hamlets Kummer, ſondern eine erweckende Leidenſchaft ſie das ganze Stück hindurch beherrſcht. Ueberall iſt die Wahl der einen oder der andern Form ſo ſchicklich und in der Natur der Sache gegründet, daß ich behaupten möchte, ſogar da, wo der Dichter eine Perſon in derſelben Rede aus Proſa in Poeſie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man dieß nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimloſe Jambe hat dabey den Vorzug, daß er ſich herauf und herabſtimmen läßt: er kann ſich dem vertraulichen Geſprächston nahe anſchmiegen, und macht niemals einen ſo ſchneidenden Abſtich, wie z. B. der zwiſchen ſchlichter Proſa und gereimten Alexandrinern ſeyn würde.

Shakſpeare's Jamben ſind zuweilen ausgezeichnet harmoniſch und volltönend, immer mannichfaltig und dem Inhalt angemeſſen: bald eilen ſie leicht beflügelt fort, bald treten ſie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen ſie aus dem dialogiſchen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch geſpürt werden muß, außer wenn ſie ins Lyriſche übergeht. Sie ſind ein vollkommnes Muſter vom dramatiſchen Gebrauch dieſer Versart, die in der engliſchen Sprache ſeit Milton auch für die epiſche Gattung gedient, aber darin eine ganz andre Wendung genommen hat. Selbſt die Unebenheiten in Shakſpeare's Versbau ſind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechſelnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zuſammen. Zum Beweiſe, daß er die mechaniſche Regel abſichtlich verletzte, in der Ueberzeugung, eine allzu ſymmetriſche Verſification tauge nicht für das Schauſpiel, und werde auf der Bühne leicht einſchläfernd, ſind gerade ſeine früheren Stücke am fließendſten verſifizirt, und in den ſpäteren, wo er doch durch Uebung eine größere Fertigkeit er-

langt haben müßte, finden ſich die ſtärkſten Abweichungen vom geregelten Gange des Verſes. Dieſer diente ihm nur dazu, die poetiſche Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größte mögliche Freyheit.

Die Rückſichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er ſich beym Gebrauch des Reimes richtete, laſſen ſich faſt eben ſo beſtimmt angeben. Nicht ſelten ſchließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abſchnitt ſtärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dieß iſt von ſpäteren engliſchen Trauerſpieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: ſie erheben den Ton ſo plötlich in den Reimzeilen, als ob die Perſon auf einmal eine andre Sprache zu reden anfinge. Den Schauſpielern war dieß willkommen, als ein Siegnal zum Klatſchen bey ihrem Abgange. Beym Shakſpeare hingegen ſind die Uebergänge gelinde gehalten: aller Wechſel der Formen ſtellt ſich unmerklich und wie von ſelbſt ein. Ferner pflegt er eine Reihe ſinnreicher und antithetiſcher Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man

andre Stellen, wo Feyerlichkeit und theatraliſcher Pomp angemeſſen war, wie die ſogenannte Maske *) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauſpiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Colorit geben wollte, oder weil die Perſonen in einer muſikaliſchen Stimmung reden, wie bey Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebey hat er ſogar gereimte Strophen angebracht, die ſich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malone's Behauptung, Shakſpeare habe in ſeiner Jugend den Reim geliebt, ihn ſpäterhin aber verworfen, wird durch ſeine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der früheſten, z. B. dem zweyten und dritten Theil Heinrich des Sechſten, kommen faſt gar keine Reime vor; in ſeinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt und im Macbeth, der ausgemacht erſt unter Kö-

*) Ueber dieſe Schauſpielgattung werde ich bey Gelegenheit Ben Johnſons einige Worte ſagen.

nig Jakobs Regierung gedichtet worden, findet ſich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebenſachen der Form handelte Shakſpeare nicht nach Laune und Zufall, ſondern beſtimmte ſich wie ein ächter Künſtler nach innern Gründen. Dieß ließe ſich auch an den seltner vorkommenden Versarten, z. B. den ſieben- und achtſylbigen gereimten Verſen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu ſehr auf bloß techniſche Entwickelungen einzugehn.

Die Behandlung der gereimten Verſe, und ſomit das Urtheil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat ſich in England ſeit zwey Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimloſen Jamben. In jenen ſind Dryden und Pope Muſter geworden; dieſe Schriftſteller haben ihnen die vollkommenſte Glätte ertheilt, ſie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefeſſelt. Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der älteren Weiſe unbefangner fühlen. Gewiß iſt es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verſe, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man

muß, was Shakſpeare hierin geleiſtet, nicht nach einer ſpäter aufgekommenen Mode, ſondern durch Vergleichung mit ſeinen Zeitgenoſſen, etwa mit Spenſer, ſchätzen. Dieß wird ohne Zweifel zu ſeinem Vortheil ausſchlagen. Spenſer iſt oft gedehnt; Shakſpeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas nöthiges auszulaſſen, als etwas überflüßiges einzuſchalten. Doch ſind viele ſeiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelich: ſinnreich mit anmuthiger Leichtigkeit und blühend ohne falſchen Schimmer. Die eingeſtreuten Lieder (des Dichters eigne nämlich) ſind meiſtens ſüße kleine Spiele und ganz Geſang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man ſie bloß lieſet.

Die ſämmtlichen Hervorbringungen Shakſpeare's tragen das unverkennbare Gepräge ſeines originalen Genius, aber niemand iſt weiter entfernt davon als er, eine durch Angewöhnung und perſönliche Einſeitigkeit entſtandne Manier zu haben. Vielmehr iſt er in Abſicht auf Verſchiedenheit des Tons und der Farbe nach Beſchaffenheit der Gegenſtände ein wahrer Proteus. Jede ſeiner Dichtungen iſt wie eine

abgeſchloßne Welt, die ſich in ihrer eignen Sphäre bewegt. Es ſind Kunſtwerke, in einem durchgeführten Styl gearbeitet, worin ſich die Freyheit und beſonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in ſeine kleinſten Theile nach einer Hauptidee, die Herrſchaft des beſeelenden Geiſtes über alle Mittel der Ausführung, Correktheit zu heißen verdient, (und dieß iſt außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes) ſo darf man Shakſpeare'n nach Zuerkennung aller höheren Eigenſchaften, welche Bewunderung fodern, in den meiſten Fällen auch den Namen eines correkten Dichters nicht verſagen.

Es würde ſehr belehrend ſeyn, einen Künſtler, der zugleich der Stifter und Vollender ſeiner Kunſt war, Schritt vor Schritt auf ſeiner Laufbahn zu begleiten, und ſeine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feſte Punkte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Verſuch gemacht, Shakſpeares Schauſpiele chronologiſch zu ordnen, den er aber ſelbſt nur für hypothetiſch ausgiebt, und der unter andern ſchon deswe-

gen nicht recht gelingen konnte, weil er von ſeiner Unterſuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausſchließt, welche dem Dichter zugeſchrieben worden ſind, nur von den Herausgebern ſeit Rowe als unächt verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren *).

Das beſte wird alſo ſeyn, die Schauſpiele zu leichterer Ueberſicht nach den Gattungen zu ordnen. Freylich iſt dieß nur ein Nothbehelf: mehrere Kunſtrichter haben eingeſehen, daß Shakſpeare's Stücke

*) Wäre dieſes Buch zunächſt für ein engliſches Publicum beſtimmt, ſo würde ich ein ſolches Urtheil im Widerſpruch mit der angenommenen Meynung nicht hinſtellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung iſt zu weitläuftig, und bleibt einer beſondern Schrift vorbehalten. Ueberdieß ſteht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorleſungen lege, keine andre engliſche Bücherſammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Dieſe würde ich zu dieſem Zwecke vervollſtändigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, ſich engliſche Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verſchaffen. Ich muß alſo in dieſem Punkte um Nachſicht bitten, und will in einem Anhang zu dieſer Vorleſung nur einiges vorläufig erinnern.

im Grunde alle zu derſelben Gattung gehören, wiewohl bald dieſer, bald jener Beſtandtheil, das Muſikaliſche oder das Characteriſtiſche, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetiſche oder das Komiſche; Ernſt oder Ironie in der Miſchung vorwaltet. Shakſpeare ſelbſt macht ſich, wie es ſcheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker luſtig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das geſonderte ängſtlich einzuzäunen, wenn der pedantiſche Polonius im Hamlet die Schauſpieler empfiehlt, weil ſie alles aufzuführen verſtehn: „Tragödie, Komödie, Hiſtorie, Paſtorale, Paſtoral-Komödie, Hiſtoriko-Paſtorale, Tragiko-Hiſtorie, Tragiko-Komiko-Hiſtoriko-Paſtorale, u. ſ. w.“ Ein andermal ſcherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Beſtimmung des Tragiſchen:

Und tragiſch iſt es auch, mein gnäd'ger Fürſt,
Denn Pyramus bringt ſelbſt darin ſich um.

Indeſſen kann man doch die Eintheilung in Luſtſpiele, Trauerſpiele und hiſtoriſche Schauſpiele nach

dem gewöhnlichen Sprachgebrauch einigermaßen feſthalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandſchaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Luſtſpiele iſt großentheils aus Novellen entlehnt: es ſind romantiſche Liebesgeſchichtchen; keines davon ſpielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältniſſen. Alle haben dichteriſchen Schmuck, einige gehen ins Wunderbare oder ins Pathetiſche über. An dieſe ſchließen ſich unmittelbar zwey der ausgezeichnetſten Trauerſpiele an, Romeo und Julia, und Othello: beydes wahre Novellen, und nach denſelben Grundſätzen bearbeitet. In manchen hiſtoriſchen Schauſpielen nehmen die komiſchen Character und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre ſind durchaus ernſthaft und laſſen einen tragiſchen Haupteindruck zurück. Das weſentliche Kennzeichen, was ſie unterſcheidet, iſt, daß die Verwickelung darin ſich auf ein poetiſches und nationales Intereſſe bezieht. Dieß iſt nicht ſo der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir dieſe Trauerſpiele nicht zu den hiſtoriſchen Stücken, wiewohl das erſte ſich auf eine alte nordiſche, das zweyte auf eine einheimiſche Sage gründet, und Mac-

beth ſchon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der ſchottiſchen Geſchichte fällt.

Unter den Luſtſpielen tragen die beyden Edelleute von Verona, die gezähmte böſe Sieben, und das Luſtſpiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entſtehung an ſich. Die beyden Edelleute von Verona ſchildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treuloſigkeit gegen die Freundſchaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewiſſen Oberflächlichkeit, faſt möchte man ſagen, mit eben dem Leichtſinn, den eine ſchnell entflammte und ſchnell wieder aufgegebene Leidenſchaft im Gemüth vorausſetzt. Dem Treuloſen wird am Ende für ſeine zweydeutige Reue von ſeiner erſten Geliebten ohne Schwierigkeit verziehen; für die ernſthafteſten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürſtentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr ſelbſt durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beyden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weiſe geworden iſt: für alles dieß wird geſchwind eine friedliche Löſung gefunden. Es iſt, als ob ſich der Lauf der Welt nach einer

flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, iſt gleichſam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Geſtalten, einer Viola und Imogen, die in ſpäteren Stücken Shakſpeare's unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabentheuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bey der jungfräulichſten Sittſamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Luſtſpiel der Irrungen iſt der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakſpeare's Werken das einzige Beyſpiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beyden gleichnamigen Zwillingsbrüdern ſind zwey Sklaven beygegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterſcheidbar ähnlich und denſelben Namen führend. Die Unwahrſcheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erſte, ſchon ans Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, ſo wird man um die zweyte nicht handeln; und ſoll der Zuſchauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, ſo können ſie ſich nicht bunt genug kreuzen. Es verſteht ſich,

daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigſtens eine ſinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverſtändniß verurſachen, immer mit Masken geſpielt werden ſollten, und ſo wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel nicht beyſtimmen, die Aufklärung ſey zu lange hinausgeſchoben: ſo lange ſich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu beſorgen Und dieß iſt hier wirklich der Fall: es geht ſo weit, daß der eine der beyden Brüder erſt für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingeſperrt wird, und der andre ſich vor einem Angriffe auf ſein Leben an einem geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerley Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereyen, kann es bey dieſem Gegenſtande nicht abgehen; Shakſpeare hat ihn aber auf alle Weiſe zu adeln geſucht. Ein paar Szenen der Eiferſucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verurſacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feyerlicher gemacht, daß der Fürſt dabey den Vorſitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wie-

der vereinigt werden. Die Expoſition, wodurch der Zuſchauer im voraus unterrichtet ſeyn muß, während die handelnden Perſonen in der Unwiſſenheit befangen ſind, und die Plautus kunſtlos in einen Prolog verlegt, iſt hier, meiſterlich motivirt, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dieß dürften leicht die beſten von allen geſchriebenen oder möglichen Menächmen ſeyn, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakſpeare's zurückſteht, ſo iſt es wohl nur, weil ſich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böſe Sieben hat den Anſtrich eines italiäniſchen Luſtſpiels, wie denn auch bey dem Liebeshandel, welcher der Hauptſache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Arioſt mittelbar oder unmittelbar benutzt iſt. Leicht ſkizzirte Character und Leidenſchaften; eine ohne mühſame Anſtalten eingeleitete und in ihrem raſchen Gange durch Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Catharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf ſeine Gefahr heirathet, zahm zu machen weiß, iſt der characteriſtiſche Gehalt und die eigenthümliche Laune

des Engländers ſichtbar. Die Farben ſind etwas ſtark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerſpruch mit den Reizen ihres Geſchlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenſtärke unterſtützt, dem noch ungeſchliffneren und grillenhafteren Eigenſinn eines Mannes, den dieſer nur verſtellter Weiſe annimmt, bald weichen muß: eine ſolche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprüchworts vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück ſelbſt iſt das Vorſpiel: der betrunkne Keſſelflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Palaſt gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er ſey ein Edelmann. Die Erfindung iſt wohl nicht von Shakſpeare. Holberg hat denſelben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet, allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgeſponnen, wozu der Gehalt ſchwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem engliſchen Dramatiker geſchöpft, ſondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komiſche Motive, die ſehr alt ſind, ohne

je veralten zu können. Shakſpeare zeigt ſich dabey wie immer als einen vornehmen Dichter: alles iſt nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er ſchwer zu übertreffen ſeyn Auch hat er die Ironie nicht überſehen, die ſich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu myſtifiziren, von ſeiner Lage eben keinen beſſern Gebrauch zu machen weiß, als dieſer, der alle Augenblicke in ſeine pöbelhaſten Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieſes Vorſpiels, nämlich wie der Keſſelflicker in ſeiner neuen Herrlichkeit ſich wiederum von Sinnen trinckt, und im Schlafe in ſeinen bettelhaften Zuſtand zurückverſetzt wird. Dieß ſollte am Schluſſe des größeren Stückes folgen. Die Zwiſchenreden, womit der Keſſelflicker das vor ihm aufgeführte Luſtſpiel unterbricht, mochten improviſirt werden, aber es iſt nicht glaublich, daß Shakſpeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauſpieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines ſo ſorgfältig angefangnen wiewohl kleinen Werkes überlaſſen haben ſollte. Uebrigens hängt das

Vorſpiel nur dadurch mit dem Stücke zuſammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeynten Edelmanns gehört, auf ſeinem Schloß wandernde Comödianten vor ſich ſpielen zu laſſen. Dieſe Erfindung, beluſtigende Zuſchauer auf der Bühne mit aufzuführen, iſt von ſpätern engliſchen Dichtern ſehr witzig gebraucht worden.

Verlohrne Liebesmüh wird auch zu den Jugendſtücken gezählt. Es iſt eine muthwillige Gaukeley, ein ganzes Füllhorn der munterſten Scherze iſt darin ausgeſchüttet. Jugendlichkeit iſt allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung ſichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortſpiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuſchauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes ſprühen, ſo, daß ſie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raſchen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreyen ſeiner Hofleute in ſtrenger Eingezogenheit ſich auf drey Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche Geſellſchaft vom Hofe verbannt,

und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dieß in einer pomphaſten Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, ſo kommt die Tochter des Königs von Frankreich an ſeinen Hof, um im Nàmen ihres bettlägrigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufordern. Er iſt genöthigt, ihr Audienz zu geben, verliebt ſich ſogleich in ſie, und ſeinen Gefährten, die dabey ältere Bekanntſchaften mit den Hofdamen der Prinzeſſin erneuern, geht es ihrerſeits nicht beſſer. Alle ſind ſchon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wiſſen: ſie belauſchen ſich nach der Reihe, wie jeder dem einſamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder ſchilt und meiſtert den ſpäter gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beſchämt den König und die beyden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft ſich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes ſchildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen ſie zu den Fahnen der Liebe ſchwören heißt. Dieſe Szene iſt unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie ſie nachher ihre

Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum Beſten gehabt werden: dieß iſt vielleicht etwas zu lang ausgeſponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzeſſin nun die ernſthaften Anträge des jungen Fürſten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für ſeinen Leichtſinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerey, die in dem ganzen Stücke herrſcht, ließ ſich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Perſonen können nur durch eine fremde Einwirkung nach dem Rauſche der Ausgelaſſenheit wieder nüchtern werden. Die grotesken Figuren, welche dazwiſchen zur Beluſtigung dienen: ein prahlhafter fantaſtiſcher Spanier, Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, ſind Geſchöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielſcheiben für den Witz einer muntern Geſellſchaft geſchaffen.

Ende gut, alles gut, Viel Lärmen um nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig, haben darin Ver-

wandſchaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die ſich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entſcheidende Verhältniſſe bezieht, und das ſittliche Gefühl ſtark in Anſpruch nimmt, immer mit gewandter Kunſt für aufheiternde Beymiſchungen geſorgt iſt. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verſtandes das gehörige Gegengewicht bey. Er ſtattet die Geſchichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Anſehen einer wirklich geſchehenen, wiewohl außerordentlichen Thatſache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindſamen Drama's, noch in die Peinlichkeit jener Schauſpiele mit einer moraliſchen Richtung, die eigentlich nur dramatiſirte Strafpredigten ſind. Mitleiden, Aengſtigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabey, und durch ausſchließende Beſchränkung darauf in der Geſammtheit eines Werkes. Shakſpeare führt uns immer aus der Engigkeit der geſelligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menſchen einander Licht und Luſt verbauen, ins

Freye hinaus, ehe wir noch ſelbſt das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut, alles gut, iſt die bekannte Geſchichte eines jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß ſie ihn durch ein ererbtes Arcanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer ſchon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verſchmäht ihre Sittſamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet ſich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das ſeinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unſchuldigen Betrug erfüllt ſie die unmöglich ſcheinenden Bedingungen, unter denen ſie der Graf als Gemahlin anzuerkennen verſprochen. Die Liebe erſcheint hier in demüthiger Geſtalt: ſie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurtheile der Geburt, und ohne die Beyſtimmung gegenſeitiger Neigung abzuwarten. Aber ſobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine läſtige Feſſel betrachtetes Band verbunden iſt, wird ihr Irrthum

ihre Tugend. Sie rührt durch ſtilles Dulden: ihr ſchönſter Augenblick iſt, wie ſie ſich ſelbſt als die Verfolgerin ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Johnſon erklärt ſeine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert ſich, daß er am Ende ohne andre Strafe als eine vorübergehende Beſchämung davon kommt, ja durch den unverdienten Beſitz einer tugendhaften Gattin belohnt wird. Aber hat Shakſpeare den Eindruck ſeines gefühlloſen Stolzes und ſeiner leichtſinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Bloß mit kriegeriſcher Auszeichnung ſtattet er ihn aus. Und ſchildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird, wenn ſie nur das zu behaupten wiſſen, worein man die Ehre ihres Geſchlechtes ſetzt? Bertrams einzige Entſchuldigung iſt, daß der König in einer Sache, die zu den perſönlichſten Rechten gehört, der Wahl einer Gattin, ſich allerdings einen Machtſpruch gegen ihn erlaubt hat. Uebrigens ſoll dieſe Geſchichte eben zeigen, ſo wie die von der Griſeldis

und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Misbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andre Novellen und Fabliaux ſind dagegen als wahre Satiren auf den Wankelmuth und die Schlauheit der Frauen gemeynt. Das Alter iſt in dieſem Schauſpiele mit beſondrer Gunſt geſchildert: der ſchlichte Biederſinn des Königs, die aufbrauſende Gutmüthigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachſicht der Gräfin mit Helena's Liebe zu ihrem Sohne, beeifern ſich gleichſam um die Wette, den Uebermuth des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Styl des Ganzen iſt mehr ſpruchreich als bilderreich: glänzende Farben der Fantaſie wären bey dieſem Gegenſtande nicht angebracht geweſen. An den Stellen, wo die demüthigende Verſtoßung der armen Helena am ſchmerzlichſten auffält, tritt zur Zerſtreuung der Zuſchauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Myſtification, wodurch ſeine angemaßte Tapferkeit und zugleich ſeine unverſchämt böſe Zunge entlarvt wird, gehört zu den beſten komiſchen Auftritten, die je erſonnen worden: Stoff genug zu einem vortreflichen Luſtſpiel, wenn Shakſpeare nicht immer bis zur Verſchwendung reich

wäre. Falſtaff hat den Parolles verdunkelt, ſonſt würde er unter den komiſchen Charactern des Dichters berühmter ſeyn.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um nichts iſt derſelbe wie in der Geſchichte vom Ariodant und der Ginevra beym Arioſt; die Nebenumſtände und die Entwicklung ſind freylich ſehr verſchieden. Es iſt ein großer Theaterſtreich, im ächten und zu billigenden Sinne, wie die unſchuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angeſicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigſten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beſchuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragiſch zu nennen, wenn ihn Shakſpeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angeſtifteten Bubenſtücks iſt ſchon zuvor begonnen, obgleich den Perſonen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichſten Szenen umzuwan-

deln gewußt. Ein zweyter Theaterſtreich, der dem erſten das Gleichgewicht hält, iſt es, wie Claudio, von ſeinem Irrthume überführt, einer Verwandten ſeiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meynt, und ſie ſich nun als Hero ſelbſt entſchleyert. Was aber beſonders dem Stücke ſchon zu Shakſpeare's Zeit ungemeinen Beyfall verſchaffte, und ſeitdem in England immer deſſen Glück gemacht hat, ſind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwey muthwillige Weſen, die ſich mit gegenſeitigen Spöttereyen niemals Frieden laſſen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden ſie dadurch in deren Netz verſtrickt, daß ihre Freunde ſich verabreden, beyde glauben zu machen, jedes ſey der Gegenſtand einer geheimen Leidenſchaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einſicht getadelt hat, daß um ſie zu fangen derſelbe Kunſtgriff zweymal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieſer Symmetrie der Täuſchung. Ihre Freunde ſchreiben ſich die ganze Wirkung zu, aber die ausſchließende Richtung ihrer Neckereyen gegen einander iſt ſchon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbſt bey der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufge-

wecktheit ſie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernſt in ihr Betragen. Dieß iſt ſehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Luſtigmachern vom Gewerbe verwechſelt zu werden, müſſen einen Punkt haben, worüber hinaus ſie keinen Spaß verſtehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenſtandes Shakſpeare'n genöthigt, ſeine Poeſie mit der Criminal-Juſtiz vertrauter zu machen, als er ſonſt gern zu thun pflegt. Alle dahin einſchlagenden Verrichtungen, alle Arten dabey handelnder oder leidender Perſonen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung ſeiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen ſoll, liederliches Geſindel, das die Polizey aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den ſelbſt die Zurüſtungen zu ſeiner Hinrichtung nicht aus ſeiner viehiſchen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie ſchonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit iſt alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht ſeinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen iſt

eigentlich der Triumph der Gnade über die ſtrafende Gerechtigkeit, weil kein Menſch ſicher genug vor Fehltritten iſt, um ſich zu deren Verwalter unter ſeines Gleichen aufzuwerfen. Die ſchönſte Zierde der Compoſition iſt der Character der Iſabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, ſich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmliſche Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedanken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schweſter ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbeſcholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in ſeiner vorgeblichen Abweſenheit durch ſtrenge Handhabung der Geſetze den ausſchweifend gewohnen Sitten zu ſteuern, ſelbſt von den jungfräulichen Reizen Iſabella's verſucht wird, als ſie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er ſeine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudio's aufzuopfern, anfangs in ſcheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich ſchamlos mit der Sprache herausgeht; wie Iſabella ihn mit ed-

lem Unwillen zurück weiſt; wie ſie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieſer ſie zuerſt billigt, dann von Todesfurcht hingeriſſen, ſie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in dieſen Meiſterſzenen hat Shakſpeare die Tiefen des menſchlichen Herzens ergründet. Das Intereſſe ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier: denn der als Mönch verkleidete Herzog iſt immer da, um über ſeinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man beſorgen könnte; man ſieht der feyerlichen Entſcheidung mit Zuverſicht entgegen. Der Herzog ſpielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuſchung natürlich, er vereinigt in ſich die Weisheit des Geiſtlichen und des Fürſten. Nur liebt ſeine Weisheit allzu ſehr die Umwege: es ſchmeichelt ſeiner Eitelkeit, unſichtbar gleichſam eine irdiſche Vorſehung zu ſpielen; es unterhält ihn mehr, ſeine Unterthanen zu belauſchen als auf hergebrachte Weiſe zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, ſo ſieht man nicht, wie ſein anfänglicher Zweck, die Strenge der Geſetze durch Ausübung einer fremden Hand wiederherzuſtellen, er-

reicht wird. Der Dichter möchte alſo wohl die Ironie beabſichtet haben, daß von den vielen Läſterungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm ſagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was ſeine ſeltſamen Grillen betrifft, nicht ſo ganz ohne Grund iſt. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakſpeare, mitten unter der Erbitterung religiöſer Parteyen, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und ſeinen Einfluß immer als wohlthätig ſchildert. Man findet bey ihm keine von den ſchwarzen tückiſchen Mönchen, die eine mehr proteſtantiſche als poetiſche Begeiſterung einigen unſrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakſpeare ſeinen Mönchen bey, nachdem ſie für ſich ſelbſt Verzicht auf die Welt gethan, ſich dienſtfertig in die Angelegenheiten Andrer zu miſchen; auch in Abſicht auf den frommen Betrug macht er ſie nicht ſehr gewiſſenhaft. Dergleichen ſpielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um nichts, und ſogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprüchwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen ſcheint.

Der Kaufmann von Venedig iſt eins von Shakſpeare's vollendetſten Werken: zugleich außer-

ordentlich popular, für die ſtärkſte Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder ſinnreicher Kunſt. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meiſterſtücken von Characteriſtik, wovon es nur beym Shakſpeare Beyſpiele giebt. Es iſt leicht für den Dichter wie für den Schauſpieler, nationale Geſinnungen, Sprecharten und Gebehrden in Caricatur aufzuſtellen. Aber Shylock iſt nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine ſehr beſtimmte, gebildete und originelle Perſönlichkeit, und dennoch ſpürt man in allen ſeinen Aeußerungen einen leiſen Anſtrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geſchriebenen Worten einen Hauch von jüdiſcher Ausſprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der geſellſchaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäiſchen Blut und den chriſtlichen Sitten fremde unmerklicher, mit der Leidenſchaft tritt das nationale Gepräge ſtärker hervor. Alle dieſe unnachahmlichen Feinheiten erfodern die gewandeſte Kunſt eines großen Schauſpielers, um ſie gehörig auszudrücken. Shylock iſt ein unterrichteter Mann, ſo-

gar auf ſeine Weiſe ein Denker; nur die Region, wo menſchliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: ſeine Moral iſt auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächſt dem Geiz wird Rachſucht über den Druck und die Erniedrigung, welche ſein Volk erduldet, die vornehmſte Triebfeder ſeines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft chriſtlich geſinnten Chriſten: das Beyſpiel uneigennütziger Nächſtenliebe ſcheint ihm die ärgſte Judenverfolgung. Der Buchſtabe des Geſetzes iſt ſein Abgott; er weigert ſich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmliſcher Beredſamkeit ſich ihm offenbart: er beſteht auf dem ſtrengen unbiegſamen Recht, und ſo fällt es denn auf ſein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geſchichte ſeines unglücklichen Volkes. Die ſchwermüthige und ſich ſelbſt vernachläßigende Großmuth des Antonio iſt rührend erhaben. Auch iſt ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beygegeben. Der Gegenſatz, den dieß mit der ſelbſtiſchen Grauſamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menſchlichen

Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Auſzugs ſchwebt, und welcher die Einbildungskraft ſich kaum zu nähern wagt, würde zu ſchmerzlich ängſtigen, wenn nicht für Aufheiterung und Zerſtreuung geſorgt wäre. Dieſe gewähren beſonders die Auftritte auf dem Landſitze der Portia, die den Zuſchauer in eine ganz andre Sphäre verſetzen. Und doch hängen ſie durch die Verkettung der Urſachen und Wirkungen genau mit der Hauptſache zuſammen: die Ausrüſtung Baſſanio's zu ſeiner Brautwerbung iſt Schuld, daß Antonio die gefährliche Verſchreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weiſe ſind die Verhältniſſe der dramatiſchen Compoſition hiebey vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwiſchen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatſache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakſpeare hat ihm alſo einen eben ſo außerordentlichen Liebeshandel beygeſellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrſcheinlich. Eine reiche, ſchöne und geiſtrei-

che Erbin, die nur durch Löſung eines Räthſels gewonnen werden kann; die verſchloßnen Käſtchen; die ausländiſchen Prinzen, welche kommen um das Abentheuer zu beſtehen: alles dieß reizt die Einbildungskraft mit einem mährchenhafter Glanz. Die beyden Szenen, wo der nach morgenländiſcher Art ſchwülſtige Prinz von Marocco und der ſich weiſe dünkende Prinz von Arragon unter den Käſtchen wählen, ſpannen nur die Neugier und beſchäftigen den Scharfſinn; in der dritten, wo die beyden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke ſie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakſpeare alle Beſtechungen des Gefühls, allen Zauber der Poeſie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portia's und Baſſanio's nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum ſie einander lieben, denn ſie zeigen ſich beyde unendlich liebenswürdig. Die Gerichtsſzene, die den vierten Akt einnimmt, iſt für ſich ein vollſtändiges Drama, worein ſich das Intereſſe des Ganzen zuſammendrängt. Der Knoten iſt nun freylich gelöſt, und nach gemeinen Anſichten von theatraliſcher Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der

Dichter wollte ſeine Zuſchauer nicht mit den trüben Eindrücken entlaſſen, welche die mühſam und unerwartet erlangte Rettung Antonio's und die Beſtrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein muſikaliſches Nachſpiel im Stücke ſelbſt hinzugefügt. Die Epiſode von der entführten Tochter des Juden, Jeſſica, in der Shakſpeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerey Portia's und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Szene eröffnet ſich mit dem tändelnden Geflüſter zweyer Liebenden in einer Sommernacht; dann ſanfte Muſik und eine entzückte Lobrede auf dieſe Ordnerin der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptperſonen auf, und nach einer artigen verſtellten Entzweyung endigt alles mit den heiterſten Scherzen.

Wie es euch gefällt iſt ein Stück von ganz entgegengeſetzter Art. Es würde ſchwer ſeyn, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geſchieht eben nichts, oder was geſchieht, iſt nicht ſo weſentlich, als was geſagt wird; auch was man allenfalls die Auflöſung nennen kann, iſt ziemlich will-

kührlich herbeygeführt. Wer nichts gewahr wird, als was ſich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine ſeltſame Geſellſchaft verſammelt: einen durch ſeinen Bruder entthronten Herzog, der mit ſeinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend von der Jagd lebt; zwey verkleidete einander ſchweſterlich liebende Prinzeſſinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimiſchen Bewohner des Waldes, idealiſche und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Dieſe leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechſel vorüber, und immer ſieht man die ſchattige dunkelgrüne Landſchaft im Hintergrunde, und glaubt friſche Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden: ſie verfließen ungezählt in den Beſchäftigungen oder dem fantaſtiſchen Müßiggange, dem ſich jeder nach ſeiner Laune oder Gemüthsart ergiebt, und dieſe unbegränzte Freyheit entſchädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine wirft ſich einſam unter einen Baum, und hängt melancholiſchen Betrachtungen über den Wechſel des Glücks,

die Falſchheit der Welt und die ſelbſtgeſchaffnen Plagen der Geſellſchaft nach; andre laſſen geſellige Jagd- und Freudenlieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz ſind in den Städten dahinten geblieben; unter den menſchlichen Leidenſchaften hat nur die Liebe den Eingang in dieſe Wildniß gefunden, wo ſie dem einfachen Hirten dieſelbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der ſeine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine ſpröde Schäferin verliebt ſich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Roſalinde, als dieſe ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweiſt, und der ſelbſterfahrne Schmerz der Verſchmähung bringt ſie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiederung. Der Narr treibt ſeine philoſophiſche Verachtung des äuſſern Glanzes und ſeinen Spott über die Täuſchungen der Liebe ſo weit, daß er ſich mit Fleiß die häßlichſte und einfältigſte Bauerdirne zur Liebſten ausſucht. Durch dieß ganze Gemählde hat der Dichter zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menſchlichen Geiſte inwohnende Poeſie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekün-

ſtelten Zwanges beyde der angebohrnen Freyheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauſpieles ſelbſt iſt die träumeriſche Sorgloſigkeit eines ſolchen Daſeyns ausgedrückt: ſogar durch den Titel hat Shakſpeare dieß angedeutet. Wer ſich daran ärgern wollte, daß in dieſem romantiſchen Walde das Ceremoniel der dramatiſchen Kunſt nicht gehörig beobachtet ſey, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein proſaiſches Gebiet hinaus zu geleiten.

Der heilige Drey=Königs=Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer ſinnreich geſponnenen Intrigue mit dem Reichthum komiſcher Character und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer aetheriſchen Poeſie. Shakſpeare behandelt meiſtentheils in ſeinen Luſtſpielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz beſonders daran, daß in ſeiner Sprache daſſelbe Wort (fancy) zugleich Fantaſie und Liebe bedeutete. Die Liebe des Muſik=berauſchten Herzogs zur Olivia iſt nicht nur eine Fantaſie ſondern eine Einbildung; Viola ſcheint ſich anfangs willkührlich in den Herzog zu verlieben,

dem ſie als Edelknabe dient, wiewohl ſie nachher die zarteſten Saiten des Gefühls berührt; die ſtolze Olivia wird durch den ſchüchternen und einſchmeichelnden Boten des Herzogs beſtrickt, in welchem ſie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermuthet, und nimmt zuletzt durch eine zweyte Täuſchung den Bruder für die Schweſter. Dieſen, ich möchte ſagen, idealiſchen Thorheiten, dienen die baaren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Perſonen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anſtiftet: die ungeſchickte Bewerbung eines albernen und wüſten Landjunkers um Olivia, und ſeine Ausfoderung an Viola; die Einbildung des pedantiſchen Haushofmeiſters Malvolio, ſeine Herrſchaft ſey insgeheim in ihn verliebt, die ihn ſo weit bringt, daß er als verrückt eingeſperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geiſtlichen beſprochen wird. Dieſe Szenen ſind eben ſo fein und bedeutſam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dieß in der That Shakſpeare's letztes Werk war, wie behauptet wird, ſo hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geiſtes genoſſen, und die ganze Fülle ſeiner Talente mit ſich ins Grab genommen.

Die luſtigen Weiber von Windſor, wiewohl ſie recht eigentlich ein Luſtſpiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes ſind, übergehen wir hier, und verſparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu ſprechen, um die Rolle des Falſtaff im Zuſammenhange zu beurtheilen.

Ein Sommernacht=Traum und der Sturm laſſen ſich darin mit einander vergleichen, daß in beyden die Einwirkung einer wunderbaren Geiſterwelt mit dem Gewirr menſchlicher Leidenſchaften und mit den poſſenhaften Abentheuern der Narrheit verflochten iſt. Der Sommernacht=Traum iſt zuverläßig ſehr früh geſchrieben, der Sturm allem Anſehen nach aus Shakſpeare's ſpäterer Zeit: die meiſten Kunſtrichter räumen daher, in der Vorausſetzung, der Dichter müſſe ſich mit zunehmender Reife des Geiſtes immer vervollkommt haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem erſten ein. Ich kann hierin nicht ſo ganz einſtimmen: wie mir ſcheint, hält der innere Werth dieſer beyden Werke ſich ziemlich die Wage, und nur perſönlicher Geſchmack kann zur Vorliebe für das eine oder das

andre entſcheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Characterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefſinnige Kunſt bewundern, die ihre Mittel weiſe ausſpart, und ihre Anſtalten, das Gerüſte zu dem luſtigen Wundergebäude, geſchickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernacht-Traum hingegen ſtrömt eine ergiebige Ader der kühnſten und muthwilligſten Erfindung; die außerordentlichſte Zuſammenſtellung fremdartiger Beſtandtheile ſcheint durch einen ſinnreichen Zufall ohne Mühe entſtanden zu ſeyn, und die Farben ſind von einer ſo hellen Durchſichtigkeit, als ließe ſich die ganze bunte Gaukeley mit einem Hauche wegblaſen. Die hier geſchilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachſen. Dämmerung, Mondſchein, Thau und Frühlingsdüfte ſind das Element dieſer zarten Geiſter; ſie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und ſchimmernden Inſecten ſticken; in der Menſchenwelt tändeln ſie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder

ſchädlichen Einflüſſen. Ihr heftigſter Zorn löſt ſich in eine gutmüthige Neckerey auf; ihre Leidenſchaften, von allem irdiſchen Stoff entkleidet, ſind bloß ein idealiſcher Traum. Die Liebe unter den Sterblichen iſt dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetiſche Bezauberung geſchildert, die durch einen entgegengeſetzten Zauber augenblicklich aufgehoben, und dann wieder hergeſtellt werden kann. Die verſchiednen Theile der Anlage: die Hochzeitfeyer des Theſeus, der Zwiſt des Oberon und der Titania, die Flucht der zwey liebenden Paare, und die theatraliſchen Uebungen der Handwerker, ſind ſo leicht und glücklich verflochten, daß ſie durchaus zu einander zu gehören ſcheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß ſich das unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden löſen, und ſteigert ſie durch einen Fehlgriff ſeines Dieners aufs höchſte, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eiferſucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einſetzt. Die Aeußerſten des Fantaſtiſchen und Gemeinen werden zuſammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und ſich in einen

plumpen Geſellen mit einem Eſelskopfe verliebt, der eben einen tragiſchen Liebhaber vorgeſtellt oder vielmehr entſtellt hat. Das ſcherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms iſt eigentlich nur die Ueberſetzung einer Metapher in ihren buchſtäblichen Sinn: aber in ſeinem Benehmen bey der zärtlichen Anbetung der Feenkönigin iſt es aufs luſtigſte anſchaulich gemacht, wie zu ſeiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtſeyn eines ſolchen Kopfputzes hinzukommt. Theſeus und Hippolyta ſind gleichſam eine prächtige Einfaſſung des Gemähldes: ſie repräſentiren bloß, aber mit ſtattlichem Pomp. Die Geſpräche des Helden und ſeiner Amazone, wie ſie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der friſche Hauch des Morgens, wovor die Geſichte der Nacht verſchwinden. Zu dem grotesken Schauſpiel im Schauſpiel iſt nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es iſt gerade wie der pathetiſche Theil des Stückes eine geheime Zuſammenkunft zweyer Liebenden im Walde und ihre Verſtörung durch einen feindſeligen Zufall, und beſchließt das Ganze mit der ergötzlichſten Parodie.

Im Sturm iſt wenig Handlung und fortſchreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Miranda's iſt bey ihrem erſten Zuſammentreffen entſchieden, und Prospero legt ihr nur ſcheinbare Hinderniſſe in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Inſel umher; der Anſchlag Sebaſtians und Antonio's auf das Leben des Königs von Neapel, ſo wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Prospero, iſt nichts als eine Spiegelfechterey, weil man vorausſieht, daß die Zaubermacht des letztern ſie zu nichte machen wird; es bleibt alſo nichts übrig als die Beſtrafung der Schuldigen durch ſchreckhafte Erſcheinungen, die ihr Gewiſſen rühren, die Wiedererkennung und endliche Ausſöhnung. Indeſſen iſt dieſer Mangel durch den mannigfaltigſten Aufwand von Bezauberungen der Poeſie und Aufheiterungen des Scherzes ſo wunderbar verſteckt, die Einzelnheiten der Ausführung ſind ſo anziehend, daß man ſehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflöſung ſey gewiſſermaßen ſchon in der Expoſition enthalten. Die Liebesgeſchichte Ferdinand's und Miranda's, in ſo wenigen und kurzen Szenen entwickelt, iſt entzückend ſchön:

ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Inſel erzogen, nicht gelernt hat ſeine unſchuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürſtlichen Einſiedlers Proſpero hat einen magiſchen und geheimnißvollen Anſtrich; der Eindruck von der düſtern Falſchheit der beyden Uſurpatoren wird durch das treuherzige Geſchwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwey jovialiſche Taugenichtſe, finden am Caliban eine würdige Geſellſchaft; und Ariel ſchwebt mit Anmuth über allem, als der perſonifizirte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban iſt unter den ſeltſamen Schöpfungen einer dichteriſchen Einbildungskraft zum Sprüchwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämoniſcher, halb viehiſcher Natur, in deſſen Betragen man zugleich die Spuren ſeiner angebohrnen Art und den Einfluß von Proſpero's Erziehung wahrnimmt. Dieſer hat nur ſeinen Verſtand entwickeln können, ohne im geringſten ſeine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es iſt

als ob einem tölpiſchen Affen der Gebrauch der Vernunſt und menſchliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban iſt ſchadenfroh, feige, falſch und knechtiſch geſinnt; dennoch unterſcheidet er ſich weſentlich von den pöbelhaften Böſewichtern in einer civiliſirten Welt, wie ſie Shakſpeare zuweilen geſchildert hat. Er iſt roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die proſaiſche und platte Vertraulichkeit ſeiner betrunknen Geſellen, denn er iſt auf ſeine Weiſe ein poetiſches Weſen; auch ſpricht er immer in Verſen. In der Sprache hat er alles harte, mislautende, dornige aufgehaſcht, und daraus ſein Wörterbuch zuſammengeſetzt, ſo wie ſich aus der ganzen Mannigfaltigkeit der Natur nur das Feindſelige, Widerwärtige und kleinlich Misgeſtaltete in ſeiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magiſche Geiſterwelt, die Proſpero' Zauberſtab auf der Inſel verſammelt, wirft nur einen ſchwachen Widerſchein in ſein Gemüth, ſo wie ein Lichtſtrahl, der in eine dumpfe düſtre Höhle fällt, unvermögend ſie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünſte erregt. Die ganze Schilderung dieſes Ungeheuers iſt von unbegreiflicher Conſequenz und Tiefe, und un-

geachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menſchheit nicht dabey gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel iſt das Bild der Luft nicht zu verkennen, ſelbſt ſein Name ſpielt darauf an, ſo wie dagegen Caliban das ſchwere erdige Element bedeutet. Dennoch ſind beyde keine allegoriſchen Perſonificationen, ſondern individuell beſtimmte Weſen. Ueberhaupt findet ſich im Sommernacht-Traum, im Sturm, im magiſchen Theile des Macbeth, überall wo Shakſpeare den Volksglauben von der unſichtbaren Nähe der Geiſter, und von der Möglichkeit ſich mit ihnen in Berührung zu ſetzen, benutzt, eine Durchſchauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem ächten Dichter nie ganz fremd ſeyn kann, weil die Poeſie ſich ein für allemal mit einer mechaniſchen Phyſik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur wenige beſeſſen haben.

Das Wintermährchen führt ſeinen Namen mit eben ſo viel Recht wie der Sommernacht-Traum den ſeinigen. Es iſt eine von jenen Geſchichten, die

recht dazu gemacht ſcheinen, die traurige Muſe lan-
ger Winterabende zu unterhalten; die ſchon für die
Kindheit anziehend und begreiflich ſind und die,
durch innige Wahrheit in der Schilderung der Cha-
racter und Leidenſchaften beſeelt, mit dem Schmuck
einer ſich gleichſam zur Einfalt des Stoffes herab-
laſſenden Poeſie ausgeſtattet, das erwachſene Alter
in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückverſe-
tzen. Mit ſolchen wunderbaren, beweglichen und
zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abentheuern
hat die Berechnung der Wahrſcheinlichkeiten nichts
gemein, und ſo iſt dann auch hier Shakſpeare ſehr
freygebig mit Anachronismen und geographiſchen Irr-
thümern: er eröffnet eine freye Schiffahrt zwiſchen
Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano
zum Zeitgenoſſen des delphiſchen Orakels, und was
dergleichen mehr iſt. Das Stück zerfällt gewiſſer-
maßen in zwey Schauſpiele. Wie Leontes plötzlich
auf ſeinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der
ihn beſucht hat, eiferſüchtig wird, ihm nach dem
Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht
ſich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt,
ins Gefängniß geworfen, und die Tochter, die ſie

zur Welt bringt, an einer entfernten Küſte ausgeſetzt wird; wie die vor Gericht geſtellte Königin, durch das Orakel für unſchuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn ſich über ihr Schickſal todt grämt, ſinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu ſpät zur Vernunſt gekommnen Gemahl betrauert wird: dieß macht den Inhalt der drey erſten Aufzüge aus. Die letzten beyden ſind durch eine ſechzehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragiſche Kataſtrophe war nur ſcheinbar, und dieß vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgeſetzte Prinzeſſin wächſt unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt ſich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt ſich, und wirbt um ſie in ſchäferlicher Verkleidung; bey einem ländlichen Feſt entdeckt Polyxenes dieß Verſtändniß und geräth in großen Zorn, die beyden Liebenden fliehen von ihm verfolgt nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Verſöhnung Aller vor ſich geht. Als Leontes endlich die Statue ſeiner

verlohrnen Gattin zu ſehen glaubt, ſteigt ſie aus ihrer Blende zu ihm herunter: ſie iſt es ſelbſt, die noch lebende Hermione, die ſich ſo lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eiferſucht des Leontes iſt nicht ſo wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: ſie iſt auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnſinn geſchildert. So gehört es ſich für eine Leidenſchaft, deren Wirkungen den Zuſchauer mehr angehen als ihre Entſtehung, und die nicht die Kataſtrophe herbeyführt, ſondern bloß den Knoten des Stückes ſchürzt. In der That möchte der Dichter wohl leiſe haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht iſt, dem Polyxenes zu gefallen, und es ſcheint, als käme dieſer Keim einer Neigung in ihren Kindern erſt recht zur Reife. Es giebt nichts friſcheres, jugendlicheres, nichts zugleich ſo idealiſch ſchäferliches und königliches als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freywilligen Hirten macht, und der Prinzeſſin, die ihren hohen Urſprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den

Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakſpeare hat niemals Scheu davor, die idealiſche Poeſie ganz dicht neben der gemeinſten Proſa wohnen zu laſſen: ſo iſt es ja auch meiſtens in der wirklichen Welt. Perdita's Pflegvater und ſein Sohn ſind alberne Bauersleute, damit man deſto deutlicher ſehe, daß alles, was ſie adelt, ihr ſelbſt angehört. Der unvergleichlich gezeichnete luſtige Hauſirer und Gauner Autolycus gehört zur Vollſtändigkeit des Bauernfeſtes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zuſammenkunſt verkleideter Gottheiten zu machen ſcheint.

Cymbelin iſt ebenfalls eine von Shakſpeare's wunderbarſten Zuſammenſetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittiſchen Sagen aus den Zeiten der erſten römiſchen Kaiſer verknüpft, und von den neueſten geſellſchaftlichen Sitten bis zu heroiſchen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererſcheinungen alles durch gelinde Uebergänge zu verſchmelzen gewußt. Im Character der Imogen iſt kein Zug der ſchönſten Weiblichkeit vergeſſen: ihre keuſche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenloſe Ergebenheit und

Großmuth gegen ihren betrognen und ſie ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abentheuer in der Verkleidung, ihr ſcheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben ſo zartes als rührendes Gemählde. Die beyden in der Wüſte erzognen Prinzen Guiderius und Arviragus ſind ein herrliches Gegenſtück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakſpeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebohrnen über das Erlernte zu zeigen. „Ueber der Kunſt, welche die Natur bereichern will,“ ſagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur ſelbſt erſchaffene Kunſt.“ Wie Miranda's unbewußte und ungeſuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinſten Ausbildung zu gefallen ſtreben, ſo entzückt an den beyden bloß durch die Jagd abgehärteten, ſonſt von ihrer hohen Beſtimmung und der menſchlichen Geſellſchaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der ſie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erſte Anlaß ſie unwiderſtehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem ſie weder ein Weib noch ihre Schweſter ver-

muthen, eine kindlich leidenſchaftliche Freundſchaft faſſen, ihn bey der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Geſang unter Blumen beſtatten: dieſe Auftritte könnten eine ganz erſtorbne Einbildungskraft neu zur Poeſie beleben. Wenn ein tragiſches Ereigniß nur ſcheinbar iſt, ſey es daß die Zuſchauer dieß ſchon wiſſen oder es nur vermuthen ſollen, ſo weiß Shakſpeare immer die Eindrücke zu mildern ohne ſie zu ſchwächen: er macht die Trauer muſikaliſch, damit ſie an Feyerlichkeit gewinne, was ihr an Ernſt abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, ſo iſt der weiſe und rüſtige Greis Belarius, lange Zeit Einſiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Geſtalt; die gewandte Verſtellung und raſche Geiſtesgegenwart des Italiäners Jachimo iſt der verwegnen Verrätherey, die er ſpielt, ganz angemeſſen; Imogens Vater Cymbelin, und ſelbſt während der erſten Hälfte des Stücks ihr Gemal Poſthumus ſind etwas aufgeopfert, allein dieß konnte nicht anders ſeyn; die falſche und boshafte Königin iſt bloß ein Werkzeug der Verwickelung; ſie und ihr blödſinniger Sohn Cloten (die einzige komiſche Rolle im Stück) deſſen roher Uebermuth mit

vieler Laune geſchildert iſt, werden vor dem Schluß durch verdiente Beſtrafung bey Seite geſchafft. Für den heroiſchen Theil der Dichtung, den Krieg zwiſchen den Römern und Britten, welcher die Entſcheidung vorbereitet, behielt der Dichter bey dem Umfange ſeines Plans ſo wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beynahe nur wie in einem ſtummen Schaugepränge deutlich zu machen ſucht. Der letzten Szene dagegen, wo alle vielfach verſchlungnen Faden des Knotens ſich löſen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu verſammeln. Dieſes Beyſpiel und viele andre können Johnſons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakſpeare den Schluß ſeiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verſtändniß der letzten Auflöſung der Strenge nach erſpart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unſre heutigen Zuſchauer ſind ungeduldiger als es die ſeinigen waren, den Vorhang fallen zu ſehen, wenn nichts mehr zu entſcheiden iſt.

Romeo und Julia und Othello unterſcheiden ſich von den meiſten der bisher durchgegangnen

Stücke weder in den Beſtandtheilen der Zuſammenſetzung noch in der Behandlung: einzig durch die Richtung des Ganzen werden ſie entſchieden zu Trauerſpielen. Romeo und Julia iſt ein Gemählde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schickſale in einer Welt, deren Atmoſphäre zu rauh für dieſe zarteſte Blüthe des menſchlichen Daseyns iſt. Zwey für einander geſchaffne Weſen werden ſich beym erſten Erblicken alles; jede Rückſicht verſchwindet vor dem unwiderſtehlichen Triebe eins im andern zu leben; ſie verbinden ſich insgeheim unter widerſtrebenden Verhältniſſen, bloß auf den Schutz der unſichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindſelige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe geſtellt, bis ſie, gewaltſam getrennt, durch einen freywilligen Tod ſich im Grabe und jenſeit des Grabes wieder vereinigen. Alles dieß findet ſich ſchon in der ſchönen Geſchichte, die Shakſpeare nicht erſonnen hat, und die, auf das einfachſte erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakſpeare'n war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und

leidenſchaftlichen Ungeſtüm in einem idealiſchen Gemähldc zu verbinden. Durch ſeine Behandlung iſt es ein herrlicher Lobgeſang auf jenes unausſprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchſten Schwunge adelt, und die Sinne ſelbſt zu Seele verklärt, und zugleich eine ſchwermüthige Elegie auf deſſen Hinfälligkeit vermöge ſeiner eignen Natur und der äußern Umſtände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erſcheint hier wie ein himmliſcher Funke, der auf die Erde herunterfallend, ſich in einen Blitzſtrahl verwandelt, welcher ſterbliche Geſchöpfe faſt in demſelben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines ſüdlichen Frühlings berauſchendes, der Geſang der Nachtigall ſehnſüchtiges, das erſte Aufblühen der Roſe wollüſtiges hat, das athmet aus dieſem Gedicht. Aber noch ſchneller als die früheſte Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der erſten ſchüchtern kühnen Liebeswerbung und ſittſamen Erwiederung zur gränzenloſeſten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechſelnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beyden Liebenden, die noch be-

neidenswerth ſcheinen, weil ihre Liebe ſie überlebt, und weil ſie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeſte und das Herbeſte: Liebe und Haß, Freudenfeſte und düſtre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbſtvernichtung, ſtehen hier dicht neben einander; und alle dieſe Gegenſätze ſind in dem harmoniſchen Wunderwerke ſo zur Einheit des Geſammt-Eindrucks verſchmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatiſche Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an ſeiner Stelle, die weiſe Wahl aller Umgebungen bis auf die geringſten Nebenumſtände habe ich in einer ſchon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangnen Zug will ich aufmerkſam machen, der als ein Beyſpiel dienen kann, wie Shakſpeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendſte und vielleicht unglaublichſte Umſtand in der ganzen Geſchichte iſt der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf ſie

viele Stunden lang nicht bloß ſchläſt, ſondern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr ſchadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein ſolches Geheimniß beſitzt? Er zeigt uns ihn bey ſeinem erſten Eintritt in einem Garten, wo er Kräuter ſammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anſtellt. Die Rede des frommen Alten iſt voll tiefen Sinnes: er ſieht in der Natur überall Sinnbilder der ſittlichen Welt; dieſelbe Weisheit, womit er ſie durchſchaut, hat ihn das menſchliche Herz kennen gelehrt. Auf dieſe Art iſt ein widerſpenſtiger oder wenigſtens undankbar ſcheinender Umſtand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröthe glänzt, aber einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken ſchon die Gewitter eines ſchwülen Tages verkündigen, ſo iſt dagegen Othello ein Gemählde mit ſtarken Schatten: man könnte es einen tragiſchen Rembrand nennen. Welch ein glückliches Misverſtändniß, daß Shakſpeare den Mohren, worunter in der Novelle unſtreitig ein getaufter Sarazene von der africaniſchen Nordküſte gemeynt war,

zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendſten Raubthiere und die tödtendſten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Geſetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur ſcheinbar gezähmt. Seine Eiferſucht iſt nicht die Eiferſucht des Herzens, die ſich mit dem zarteſten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenſtandes verträgt; ſie iſt von der ſinnlichen Art, die in den heißen Himmelsſtrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und ſo manche unnatürliche Gebräuche hervorgebracht hat. Ein Tropfe dieſes Giftes in ſeine Adern geflößt, bringt ſein ganzes Blut in den gährendſten Aufruhr. Der Mohr ſcheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er iſt auch dieß alles, und ebendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer ſeiner Krieger, ein treuer Diener des Staates; aber eine bloß phyſiſche Gewalt der Leidenſchaft wirft alle ſeine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und giebt dem Wilden in ihm über den geſitteten Menſchen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck ſeiner Rachbegierde gegen

Caſſio verräth ſich dieſe Tyranney des Blutes über den Willen. Zuletzt in ſeiner Reue ſpricht aus ihm ächte Zärtlichkeit für ſeine ermordete Gattin, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen ſeiner That gegenüber; und dazwiſchen fällt er ſich ſelbſt mit der Wuth an, womit ein Despot einen abtrünnigen Sklaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Menſch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein ſein Weſen getheilt war. Indeſſen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Geſicht; Jago iſt ſchwarz im Innern. Er ſteht dem Othello wie ſein böſer Dämon zur Seite, und läßt ihm mit leiſen und deſto gefährlicheren Einflüſterungen keine Ruhe; es iſt als ob vermöge einer unſeligen aber in der Natur gegründeten Verwandtſchaft dieſer Einfluß mächtiger über ihn ſeyn müßte, als die Stimme ſeines guten Engels Desdemona. Ein ſchlauerer Böſewicht als dieſer Jago iſt nie geſchildert worden: er legt ſeine Fallſtricke mit einer Kunſt, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den ſeine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer auf ſeine Mittel ab-

gelenkt wird: ſie gewähren dem Verſtande unend-
liche Beſchäftigung. Kalt, unzufrieden und übler
Laune, trotzig wo er ſichs erlauben darf, demüthig
und einſchmeichelnd wo er es für nöthig hält, iſt er
ein vollendeter Meiſter in der Verſtellungskunſt;
ſelbſt keinen andern als ſelbſtiſchen Regungen zu-
gänglich, weiß er die Leidenſchaften Andrer nach Be-
lieben zu erregen, und jede Blöße, die ſie geben,
zu benutzen: er iſt ein ſo vortrefflicher Beobachter
der Menſchen als man es ſeyn kann, ohne höhere
Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung
zu kennen; in ſeinen hämiſchen Bemerkungen über
ſie liegt faſt immer etwas wahres. Hartnäckigen
Unglauben an die Tugend der Frauen giebt er nicht
bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dieß hängt
mit ſeiner ganzen Denkart zuſammen, und macht
ihn um ſo geſchickter, ſein Vorhaben auszuführen.
Wie er an allem nur die häßliche Seite ſieht, ent-
zaubert er auf die roheſte Weiſe die Einbildungskraft
über das Verhältniß der beyden Geſchlechter: er will
es, um Othello's Sinne zu empören, den ſein Herz
leicht über Desdemona's Unſchuld aufklären könnte.
Dieß muß die vielen Ausdrücke in Jago's Reden

rechtfertigen, wovor die Sittſamkeit erſchrickt. Hätte Shakſpeare heut zu Tage geſchrieben, ſo würde er ſie ſich vielleicht unterſagt haben, aber gewiß zum Nachtheit der Wahrheit ſeiner Darſtellung. Desdemona iſt ein fleckenloſes Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmuth und begeiſterten Leidenſchaft wie Julia; voller Einfalt, Sanftmuth und Demuth, und ſo unſchuldig, daß ſie ſich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, iſt ſie dazu geſchaffen, die ergebenſte und zärtlichſte Gattin zu ſeyn. Dieſer weibliche Hang, ganz einem fremden Schickſale zu folgen, hat ſie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß ſie ſich ohne Vorwiſſen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl ſcheint eine Verirrung zu ſeyn, und doch iſt es eben das, weswegen das Weib im Manne ſeinen Beſchützer und ſein Oberhaupt verehrt, was ſie für Othello gewonnen hat: Bewunderung ſeines feſten Heldenmuthes, und Theilnahme an ſeinen überſtandnen Mühſeligkeiten. Mit großer Kunſt iſt es ſo eingeleitet, daß ſie, eben weil ſie die Möglichkeit eines Verdachtes gegen ſich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Caſſio die Eiferſucht

des Mohren immer mehr ſteigert. Um Desdemona's Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakſpeare ihr in der Emilia eine Begleiterin von zweydeutiger Tugend zugeſellt. Nur durch den ſündhaften Leichtſinn dieſer Frau wird es begreiflich, daß ſie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingeſteht, als es Othello mit Ungeſtüm zurückfodert: dieß wäre ſonſt der am ſchwerſten zu rechtfertigende Umſtand im ganzen Stück. Auch Caſſio iſt vollkommen ſo gezeichnet, wie er ſeyn mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber ſehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der erſten beyden Aufzüge zeigen uns den Othello von ſeiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: ſie dienen dazu, die Geſchichte dem bloß häuslichen Kreiſe zu entziehen, ſo wie in Romeo und Julia die Parteyung der Montague und Capulet daſſelbe leiſtet. Keine Beredſamkeit iſt vermögend, die niederwerfende Gewalt der Kataſtrophe im Othello zu ſchildern, dieß Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmeſſen.

Hamlet iſt einzig in ſeiner Art: ein Gedanken-Trauerſpiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachſinnen über die menſchlichen Schickſale, über die düſtre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und beſtimmt, eben dieſes Nachſinnen wieder in den Zuſchauern hervorzurufen. Dieſes räthſelhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der ſich auf keine Weiſe auflößen läßt. Schon ſo viel iſt darüber geſagt und geſchrieben worden, und kein denkender Kopf, der von neuem darüber ſpricht, wird in ſeiner Anſicht des Zuſammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit ſeinen Vorgängern übereinſtimmen. Am meiſten muß es in Erſtaunen ſetzen, daß bey ſo verſteckten Abſichten, bey einer in unerforſchte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze ſich auf den erſten Anblick äußerſt volksmäßig darſtellt. Die haarſträubende Erſcheinung des Geiſtes bemächtigt ſich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauſpiel im Schauſpiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt ſieht, deſſen vergeblich be-

zweckte Beſtrafung den Inhalt des Stücks ausmacht; des Königs Entſetzen darüber; Hamlets verſtellter und Ophelia's wirklicher Wahnſinn; ihr Tod und Leichenbegängriß; das Zuſammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweykampf und die große Entſcheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegeriſchem Pomp die letzte Ehre erweiſet; dazwiſchen die komiſchen Character-Szenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die ſämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dieß erfüllt die Bühne mit der lebendigſten und mannigfaltigſten Bewegung. Der einzige Umſtand, weswegen man dieß Stück weniger theatraliſch finden könnte als andre Trauerſpiele Shakſpeare's, iſt, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen ins Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden ſcheint. Dieß war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menſchlichen Vorausſicht erſchöpfen will,

die Thatkraft lähmt; wie Hamlet ſelber es ausdrückt:

Der angebohrnen Farbe der Entſchließung
Wird des Gedankens Bläſſe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren ſo der Handlung Namen.

Ueber Hamlets Character kann ich nach den Abſichten des Dichters, wie ich ſie verſtehe, nicht ganz ſo günſtig urtheilen, als Goethe thut. Es iſt wahr, er iſt ein Geiſt von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinſten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeiſterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnſinns ſpielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausſpähen, eben dadurch von ſeiner Geiſtesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten ſagt, und ſie mit dem ſchärfſten Witze verſpottet. Aber bey ſeinen ſo oft gefaßten und immer unausgeführten Vorſätzen iſt die Schwäche ſeines Willens offenbar: er läßt ſich nur Gerechtigkeit wiederfahren,

wenn er ſagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwiſchen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur Liſt und Verſtellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen ſich ſelbſt: ſeine weit hergeholten Bedenklichkeiten ſind oft nur Vorwände, um ſeinen Mangel an Entſchloſſenheit zu verkleiden; „Gedanken," wie er zu einer andern Zeit ſagt, „die nur ein Viertheil Weisheit und drey Viertheil Feigheit in ſich haben." Am meiſten iſt er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelia's von ihm ſelbſt veranlaßte Liebe zurückſtößt, und wegen ſeiner Fühlloſigkeit bey ihrem wiewohl unwillkührlich verſchuldeten Tode. Aber er iſt zu ſehr in ſeinen eignen Gram verſunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben: ſeine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßſtab ſeiner innern Zerrüttung. Dagegen ſpürt man unläugbar in ihm eine tückiſche Schadenfreude, wenn es ihm gelungen iſt, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raſchen Streichen treiben können, als durch das Verdienſt ſeines Muthes, ſeine Feinde aus dem Wege zu räumen; ſo äußert er ſich nach Ermordung

des Polonius und über Roſenkranz und Güldenſtern. Hamlet hat keinen feſten Glauben, weder an ſich noch an irgend etwas; von Aeußerungen religiöſer Zuverſicht geht er zu ſkeptiſchen Grübeleyen über; er glaubt an das Geſpenſt ſeines Vaters, wenn er es ſieht, und ſobald es verſchwunden, wird es ihm beynahe zur Täuſchung. *) Er iſt dahin gekommen zu ſagen, „nichts ſey an ſich weder gut noch übel, nur das Denken mache es dazu;“ der Dichter verliert ſich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Geſtirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die ſo dringend vorgelegten Fragen. Eine wie es ſcheint vom Himmel bevollmächtigte Stimme aus einer andern Welt fodert Rache für einen ungeheuern Frevel

---

*) Man hat es als einen Widerſpruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbſtmord ſagt:

> Das unentdeckte Land, von deſſen Gränzen
> Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geiſt ein zurückgekommener Wanderer? Shakſpeare hat aber gefließentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art feſt fußen kann.

und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt beſtraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weiſe, um der Welt ein warnendes Beiſpiel der Gerechtigkeit feyerlich kund zu machen; unentſchlüßige Vorſicht, ſchlaue Verrätherey und raſche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unſchuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schickſal der Menſchheit ſteht da wie eine rieſenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthſel nicht zu löſen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzuſtürzen droht.

Als ein Beiſpiel von den vielen misverſtandenen Feinheiten Shakſpeare's führe ich den Styl an, worin die Rede des Schauſpielers von der Hekuba abgefaßt iſt. Die Ausleger haben viel darüber hin und her geſtritten, ob ſie von Shakſpeare ſelbſt oder entlehnt ſey, und ob er es mit ſeinem Lobe des Stückes, worin ſie vorkommen ſoll, ernſtlich gemeynt, oder den tragiſchen Bombaſt mancher Zeitgenoſſen habe verſpotten wollen. Sie bedachten nicht, daß dieſe Rede nicht für ſich, ſondern an der Stelle, wo ſie ſteht, beurtheilet werden muß. Was

in dem Schauſpiele ſelbſt wieder als dramatiſche Dichtung erſcheinen ſollte, mußte gegen deſſen würdige Poeſie ſo wie theatraliſche Erhöhung gegen die einfache Natur abſtechen. Deswegen hat Shakſpeare das Schauſpiel im Hamlet durchgehends in ſpruchreichen Reimen voller Antitheſen abgefaßt. Allein dieſer feyerlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung ſollte darin herrſchen, es blieb alſo dem Dichter kein anderer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat: Ueberladung des Pathos. Es iſt allerdings falſche Emphaſe in dieſer Rede, aber dergeſtalt mit wahrer Größe vermiſcht, daß ein Schauſpieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künſtlich in ſich hervorzurufen, wirklich ſelbſt davon hingeriſſen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakſpeare habe ſeine Kunſt wenig genug verſtanden, um nicht einzuſehen, daß ein Trauerſpiel, worin Aeneas der Dido eine ſo weitläuſtige epiſche Erzählung von etwas längſt vergangenem, von der Zerſtörung Troja's gemacht hätte, weder dramatiſch noch theatraliſch geweſen wäre.

Vom Macbeth habe ich ſchon einmal im

Vorbeygehen geſprochen, und wer könnte das Lob dieſes erhabenen Werkes erſchöpfen? Seit den Furien des Aeſchylus war etwas ſo großes und furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen ſind keine göttlichen Eumeniden und ſollen es nicht ſeyn: ſie ſind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutſcher Dichter hat es alſo ſehr übel verſtanden, da er ſie in warnende und ſogar moraliſirende Zwitterweſen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgeſtaltet und mit tragiſcher Würde bekleidet hat. Lege doch niemand Hand an Shakſpeare's Werke, um etwas weſentliches daran zu ändern: es beſtraft ſich immer ſelbſt. Das Böſe iſt von Grund aus häßlich, und es iſt widerſinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und ſelbſt noch Taſſo mit der Schilderung der Dämonen weit beſſer getroffen als Milton. Ob Shakſpeare's Zeitalter noch an Zauberey und Geſpenſter glaubte, das iſt für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Ueberlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig. Kein Aberglaube hat herrſchend und weit durch Zeiten

und Völker verbreitet ſeyn können, ohne eine Grundlage in der menſchlichen Natur zu haben: an dieſe wendet ſich der Dichter, und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor, was die Aufklärung gänzlich beſeitigt zu haben meynt, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geiſterwelt. Auf dieſe Art wird er gewiſſermaßen zugleich der Darſteller und der Philoſoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philoſoph, der wegläugnet und verſpottet, ſondern was ſchwerer iſt, der den Urſprung ſcheinbar vernunftwidriger und doch ſo natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber dieſe volksmäßigen Ueberlieferungen nach Willkühr abändern, ſo würde er ſeine ganze Befugniß einbüßen, und nichts weiter zum beſten geben als ſeine eignen Fratzen. Shakſpeare's Darſtellung der Hexen iſt wahrhaft magiſch: er hat ihnen in den kurzen Szenen, wo ſie auftreten, eine eigene Sprache geſchaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zuſammengeſetzt, dennoch eine Sammlung von Beſchwörungsformeln zu ſeyn ſcheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuſten Reime und der Rhythmus

der Verſe gleichſam die dumpfe Muſik zu wüſten Hexentänzen bilden. Man beklagt ſich über die Nennung ekelhafter Gegenſtände: wer aber meynt, der Zauberkeſſel könne mit angenehmen Aromaten wirkſam gemacht werden, der verſteht es nicht beſſer als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rath geben ſoll. Dieſe widerwärtigen Dinge, wovon ſich die Einbildungskraft abwendet, ſind hier ein Sinnbild feindſeliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geiſtige Schauer überwiegt den ſinnlichen Abſcheu. Unter ſich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das ſollen ſie ja ſeyn; dem Macbeth gegenüber erhebt ſich ihr Ton: ihre Weißagungen, die ſie ſelbſt ausſprechen, oder von ihren Fantomen ausſprechen laſſen, haben die dunkle Kürze, die majeſtätiſche Feyerlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man ſieht hieraus, daß die Zauberinnen ſelbſt nur Werkzeuge ſind; ſie werden von unſichtbaren Geiſtern regieret, ſonſt würde die Bewirkung ſo großer und entſetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre ſeyn. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakſpeare in ſeinem Schauſpiel

dieſelbe Stelle einräumte, die ſie in Macbeths Geſchichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geſchieht: Duncan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigſte König, wird ermordet; von ſeinem Unterthanen, den er ſo eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrloſen Schlafe; unter dem gaſtfreundlichen Dach. Bloß natürliche Antriebe ſcheinen zu ſchwach, oder wenigſtens müßte der Thäter als der verhärtetſte Böſewicht geſchildert werden. Shakſpeare wollte uns ein erhabneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edeln Helden, der einer tief angelegten hölliſchen Verſuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Nothwendigkeit treibt, den Erfolg ſeiner erſten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebohrnen Heldenthums nicht ganz auslöſchen können. Er hat alſo die Schuld dieſer Unthat dreyfach getheilt. Der erſte Gedanke kommt von jenen Weſen, deren ganze Thätigkeit durch die Luſt am Böſen gelenkt wird. Die wunderbaren Schweſtern überraſchen Macbeth in der Trunkenheit der befriedigten Ruhmbegierde nach ſeinen Siegen; ſie ſpiegeln ihm dasjenige, was nur

durch ſeine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schickſals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der erſten Weißagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet ſich ſogleich dar; Macbeths Gemahlin beſchwört ihn, ſie nicht entſchlüpfen zu laſſen: mit feuriger Beredſamkeit macht ſie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen ſich in eine falſche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beynahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingeſtoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja ſie geht ihr voran, und die Gewiſſensqual läßt ihm forthin weder bey Tage noch bey Nacht Ruhe. Aber nun iſt er einmal in den Stricken der Hölle; es iſt entſetzlich zu ſehen, wie Macbeth, der ſonſt als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Ausſicht auf das künftige Leben in die Schanze geſchlagen, (we'd jump the liſe to come) um ſo ängſtlicher ſein irdiſches Daſeyn feſthält, je elender es geworden iſt, und ohne Erbarmen alles aus dem Wege räumt, was ihm nach ſeinem finſtern Argwohn Gefahr zu drohen ſcheint. So ſehr man ſeine Hand-

lungen verabſcheut, kann man ſeinem Gemüthszuſtande nicht alle Theilnahme verſagen; man beklagt die Verwüſtung ſo herrlicher Anlagen, ja man muß es noch in ſeiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewiſſen ringt. Man könnte glauben, in dieſem Trauerſpiele herrſche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: alles hebt mit einem übernatürlichen Einfluſſe an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft ſind. Man findet hier ſogar jene doppelſinnigen Orakel wieder, welche eben durch ihre buchſtäbliche Erfüllung die auf ſie Vertrauenden täuſchen. Indeſſen läßt ſich nachweiſen: daß der Dichter erleuchtetere Anſichten in ſeinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Böſen in dieſer Welt nur unter Zulaſſung der Vorſehung Statt findet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung iſt eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menſchlichen Weſen die ſchuldigſte Theilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewiſſens

angſt in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; ſie ſtirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden, den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu ſterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung ſeines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der ſeine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigner Hand zu beſtrafen. Banquo büßt ſeinen ehrgeizigen Vorwitz, auch ſeine eigne glorreiche Zukunft wiſſen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eiferſucht erregt; aber er hat ſein Gemüth von den Einblaſungen der Zauberinnen rein erhalten: ſein Name wird in ſeinem Geſchlecht geſegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derſelben Königswürde beſtimmt iſt, die Macbeth nur auf ſeine Lebensdauer an ſich geriſſen. Im Gange der Handlung iſt dieſes Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: ſie ſchreitet mit erſtaunlicher Raſchheit vorwärts, von der erſten Kataſtrophe (denn Duncans Ermordung kann ſchon eine Kataſtrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!“ iſt der allgemeine Wahlſpruch, denn, wie Macbeth ſagt:

Der flücht'ge Vorſatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen ſieht man ein rüſtiges Helden-Zeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven ſtählt. Welche Dauer die Handlung haben ſoll, läßt ſich nicht genau angeben: nach der Geſchichte vielleicht Jahre; aber wir wiſſen ſchon, daß der Einbildungskraft die erfüllteſte Zeit als die kürzeſte erſcheint. Und hier iſt unbegreiflich viel in einen engen Raum zuſammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, ſondern mit Schilderung des innerſten Gemüthszuſtandes der Handelnden. Es iſt als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltſam abrollten. Nichts iſt der Gewalt der Darſtellung in Erregung des Grauſens zu vergleichen. An alle Umſtände von Duncans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen ſchwebt, Banquo's Erſcheinung beym Gaſtmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt ſich darüber ſagen, das den Eindruck nicht eher ſchwächte? Solche Szenen ſind einzig, und kommen nur bey dieſem Dichter vor, ſonſt müßte die tragi-

ſche Muſe ihre Maske mit dem Meduſenhaupt vertauſchen.

Als auf eine Nebenſache will ich nur noch auf Shakſpeare's weltkluge Gewandtheit aufmerkſam machen, der durch ein ſo ganz nach poetiſchen Abſichten entworfnes Werk einem Könige zu ſchmeicheln wußte. Jakob der erſte leitete ſein Geſchlecht vom Banquo ab; er war der erſte, der den dreyfachen Szepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dieß wird in der magiſchen Erſcheinung ſichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der engliſchen Könige, gewiſſe Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche Art erwähnt. *) Dergleichen Gelegenheits-

*) Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin dieſe hiſtoriſch beglaubigte Geſchichte vorgeht. Noch ſtehen zu Invernes Ruinen von Macbeths Schloſſe; die heutigen Grafen von Fife ſind Abkömmlinge des wackern Macduff, ſie genoſſen, bis zur Vereinigung Schottlands

ſtücke kann man ſich ſchon ohne Gefahr für die Poeſie gefallen laſſen: mit ſolchen Anſpielungen empfahl Aeſchylus ſeinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchſten Gipfel erreicht, ſo iſt im König Lear die Wiſſenſchaft des Mitleids erſchöpft. Die Hauptperſonen ſind hier nicht die handelnden, ſondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meiſten Trauerſpielen, ein Unglück geſchildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schickſals den getroffenen noch zu ehren ſcheinen, wo dem Verluſt in der Erinnerung an den ehemaligen Beſitz immer noch ein ſchmeichelhafter Troſt beywohnt; ſondern der Fall in das tiefſte Elend, welches der Menſchheit alle äußern und innern Vorzüge abſtreift, und ſie nackter Hülfloſigkeit Preiß giebt. Die dreyfache Würde eines Königs, eines Greiſes und eines Vaters wird durch den grauſamen Undank ſeiner unnatürlichen Töchter geſchändet; der alte Lear, der

mit England, beſondre Vorrechte wegen ihrer Verdienſte um die Krone.

aus thörichter Zärtlichkeit alles weggegeben, wird wie ein herumſchweifender Bettler verſtoßen; die kindiſche Verſtandesſchwäche, der er ſchon nahe war, geht in den wildeſten Wahnſinn über, und als man ihn aus ſeiner ſchmählichen Verlaſſenheit rettet, iſt es zu ſpät; kein Troſt der kindlichen Pflege und der treuen Freundſchaft kann mehr an ihm haften; ſeine körperlichen und geiſtigen Kräfte ſind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig als die Fähigkeit grenzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zuſammentreffen mit Edgar in der ſtürmiſchen Nacht in einer armſeligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, iſt durch die Ränke ſeines Bruders und die Verblendung ſeines Vaters eben ſo tief von angebohrner Hoheit herabgeſtoßen als Lear, er friſtet ſein Leben vor der Verfolgung, als ein von böſen Geiſtern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs iſt, ungeachtet der freywilligen Herabwürdigung, die ſein Stand vorausſetzt, nächſt Kent, Lears treueſter Begleiter und weiſeſter Rathgeber. Dieſer gutherzige Narr kleidet die Vernunft in ſeine buntſcheckige Tracht, der edelgebohrne Bettler ſpielt den Wahn-

ſinn, und beyde, wenn ſie wirklich wären was ſie ſcheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König ſeyn, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz ſeine Vernunf zu überwältigen droht. Eben ſo erſchütternd iſt das Zuſammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloſter; es iſt unendlich rührend wie der verſtoßne Sohn der Führer ſeines Vaters, und immer noch unter der Verkleidung des Beſeßnen ſein guter Engel wird, der ihn durch einen ſinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbſtmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zuſammenſtellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther beſtürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geſchichte Lears und ſeiner Töchter ließ Shakſpeare ganz ſo, wie er ſie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geſchichte Gloſters und ſeiner Söhne enthielt jene Ueberlieferung keine Spur, Shakſpeare hat ſie aus einer andern Dichtung geſchöpft und aus freyem Antriebe hinzugefügt. Man hat dieß getadelt, als zerſtöre es die Einheit der Handlung.

Allein Einheit iſt immer da, wenn alles eingeflocht-ne zur Verwicklung und Auflöſung beyträgt. Und mit welcher ſinnreichen Kunſt greifen die beyden Hauptthgeile der Compoſition in einander! Gloſters Theilnahme an Lears Schickſal wird für ſeinen Sohn Edmund das Mittel ihn völlig zu ſtürzen, und giebt dem verſtoßnen Edgar Gelegenheit der Retter ſeines Vaters zu werden. Auf der andern Seite iſt Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die laſterhafte Leidenſchaft, die beyde für ihn faſſen, bringt ſie dahin, an einander und an ſich ſelbſt Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatiſchen Bedingungen wäre alſo wohl hinreichend Genüge geleiſtet, doch das iſt das geringſte: dieſe Zuſam-menſtellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beyden Fälle ſind ſich in der Hauptſache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt ſein ächtgeſinntes Kind, und die vorgezognen unna-türlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerſtörung ſeines ganzen Glücks. Aber alle Umſtände ſind ſo verſchieden, daß dieſe Geſchichten, indem ſie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungs-kraft einen vollkommnen Gegenſatz bilden. Wenn

Lear allein durch ſeine Töchter litte, ſo würde der Eindruck auf die freylich zerreißende Theilnahme an ſeinem Privat-Unglück beſchränkt ſeyn. Aber zwey ſo unerhörte Beyſpiele zu gleicher Zeit ſtellen ſich dar wie eine große Empörung in der ſittlichen Welt: das Gemählde wird rieſenhaft, und erregt ein Entſetzen, wie die Vorſtellung, daß die Himmels-Körper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewiſſermaßen um die Ehre der Menſchheit zu retten, erhält es Shakſpeare ſeinen Zuſchauern immer gegenwärtig, daß die Geſchichte in einer wüſten barbariſchen Zeit vergehet; er legt einen beſondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Britten noch Heiden ſind, wiewohl er nicht alle übrigen Umſtände mit dieſer Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinſtimmung geſetzt hat. Aus dieſem Geſichtspunkte müſſen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unſittſame Art, wie Gloſter ſeinen Baſtard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeiſter, und vornehmlich die perſönlich ausgeübte Grauſamkeit des Herzogs von Cornwall am Gloſter. Selbſt die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines

eiſernen Zeitalters, wo ſich ſowohl im Guten als im Böſen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige ſind nicht, unnützer Weiſe, große Eigenſchaften geliehen; der Dichter konnte über unſer Mitleiden mit ſeiner Lage gebiethen, ohne zu verhehlen, was er gethan um ſie ſich zuzuziehen. Lear iſt jähzornig, gebieteriſch und beynahe ſchon vor Alter kindiſch, als er ſeine jüngſte Tochter verſtößt, weil ſie in die heuchleriſchen Uebertreibungen ihrer Schweſtern nicht einſtimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigſten Dankbarkeit empfänglich iſt, und noch aus der Verfinſterung ſeines Verſtandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Cordelia's himmliſcher Seelenſchönheit, in ſo wenigen Worten ausgeſprochen, wage ich es nicht zu reden: ſie darf nur mit Antigone zuſammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden; und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß ſie ſiegreich und glücklich bleibt. Ich geſtehe es, ich begreiſe nicht, welche Vorſtellung von der Kunſt und dem dramatiſchen Zuſammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerſpiele nach

Belieben einen doppelten Ausgang anpaſſen: einen traurigen für hartherzige Zuſchauer, und einen fröhlichen für weichgeſchaffne Seelen. Nachdem Lear ſo vieles überſtanden, kann er nur am Schmerz über Cordelia's Tod auf eine tragiſche Art ſterben, und ſoll er gleichfals gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, ſo verliert das Ganze ſeine Bedeutung. Zwar werden nach Shakſpeare's Plan die Schuldigen ſämtlich beſtraft, denn das Böſe zerſtört ſich ſelbſt; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu ſpät, oder ziehen gegen die ſchlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Perſonen haben nur einen ſchwankenden Glauben an die Vorſehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieſer Glaube, um in ſeinem ganzen Umfange befeſtigt zu werden, einen weiteren Raum als das düſtre Erdenleben bedarf.

Dieſe fünf Trauerſpiele, über die ich ſo eben geſprochen habe, ſind verdientermaßen die berühmteſten unter Shakſpeare's Werken. Beſonders in den drey letzten offenbart ſich ein beynahe übermenſchlicher Schwung des Genius: der Geiſt verliert ſich eben ſo ſehr in der Betrachtung aller Höhen

und Tiefen die ſich darin finden, als der erſte Eindruck das Gefühl überwältigt. Indeſſen haben unter den hiſtoriſchen Schauſpielen einige eine große tragiſche Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drey römiſchen Stücken, Coriolan, Julius Cäſar, und Antonius und Kleopatra, iſt beſonders die Enthaltſamkeit zu bewundern, womit Shakſpeare fremdartige Zuthaten und willkührliche Vorausſetzungen ausſchließt, und dennoch den Bedürfniſſen der Bühne Genüge leiſtet. Dieſe Schauſpiele ſind die Sache ſelbſt, und in der anſcheinenden Kunſtloſigkeit, die Geſchichte ganz ſo wiederzugeben, wie ſie ſich vorfindet, verbirgt ſich eine ungemeine Kunſt. Für jede hiſtoriſche Erſcheinung weiß Shakſpeare den poetiſche Geſichtspunkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeſchichte ausgeſonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in ſich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unſern Augen durch die großartigſte und freyeſte dramatiſche Form

aus ſeinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteſte Poeſie verherrlicht.

Im Coriolan ſind die meiſten komiſchen Einmiſchungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle ſpielt, und wenn Shakſpeare das Volk als Maſſe in ſeinen blinden Bewegungen ſchildert, überläßt er ſich faſt immer ſeiner luſtigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit ſchon ſelbſt genug zur Schau tragen, iſt zum Ueberfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beygegeben. Es entſtehen hieraus drollige Szenen von ganz eigner Art, und die nur in einem ſolchen politiſchen Schauſpiele möglich ſind, z. B. wie Coriolan bey den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Conſulat werben ſoll, ſich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entſchließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück vom Julius Cäſar bis zum Falle des Brutus und Caſſius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollſtändig würde,

habe ich ſchon anderswo gezeigt. *) Cäſar iſt keineswegs der Held des Stückes, ſondern Brutus iſt es. Die liebenwürdige Schönheit dieſes Characters, ſein gefühlvoller und patriotiſcher Heldenmuth iſt mit beſondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Caſſius dem Brutus an ſelbſtändiger Willenskraft und an Verſtand in Beurtheilung der menſchlichen Angelegenheiten überlegen iſt; wie dieſer wegen der Reinheit ſeines Gemüths und ſeiner gewiſſenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteyhaupte in einem ſchon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich ſeine Verſehen der Sache der Verſchwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäſars einige Großſprechereyen als unſchicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, ſo blieb nichts anders übrig um einen Maßſtab ſeiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und ſeine eigne Zuverſicht zu ſich ſelbſt. An dieſer ließ es Cäſar freylich nicht fehlen, wie wir aus der Geſchichte und ſeinen eignen Schriften

*) Th. II. S. 89.

wiſſen; aber er äußerte ſie wohl mehr durch leiſe Verſpottung ſeiner Gegner als in prahlhaften Reden. Für die theatraliſche Wirkung dieſes Schauſpiels iſt es ein Nachtheil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die erſten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäſars erſte Erſcheinung in einem feſtlichen Aufzuge, wo die Muſik inne hält und alles ſchweigt, ſobald er ſpricht, und ſeine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, iſt prächtig; die Verſchwörung iſt eine wahre Verſchwörung, die in verſtohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfaſſung der Welt verändern ſoll; das verwirrte Gedränge vor Cäſars Ermordung, die allgemeine Beſtürzung, ſelbſt der Thäter, nach der That iſt meiſterlich geſchildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchſten Gipfel. Cäſars Schatten zeigt ſich mächtiger ſeinen Fall zu rächen, als er ſelbſt es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußerlich glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrſchers geſtürzt worden, bleibt nur die innere Charactergröße des Brutus und Caſ-

ſius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuſchauer zu erfüllen: ſie ſtehen gewiſſermaßen einſam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es ſetzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entſchluß faſſen, als die Folgen der That mit feſtem Heldenmuth ertragen zu ſehen.

Antonius und Kleopatra kann gewiſſermaßen als eine Fortſetzung des Julius Cäſar betrachtet werden: zwey Hauptcharacter, der des Antonius und der des Auguſtus ſind in beyden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra iſt ein Schauſpiel von großem Umfange, der Gang iſt weniger einfach als im Julius Cäſar. Die Fülle und Mannichfaltigkeit der politiſchen und kriegeriſchen Vorfälle, welche die ſchließliche Vereinigung der dreygetheilten Welt des römiſchen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeygeführt haben, war vielleicht zu groß, um ſie in Einem dramatiſchen Gemählde zu klarer Ueberſchauung zuſammen zu faſſen. Das iſt eben die große Schwierigkeit des hiſtoriſchen Drama's, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geſchichte ſeyn muß: dieſe Schwierigkeit hat Shakſpeare mei-

ſtens glücklich überwunden. Hier aber iſt manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur ſo angedeutet, daß dabey eine vertraute Bekanntſchaft mit der Geſchichte vorausgeſetzt wird, und das Verſtändniß eines Kunſtwerkes ſollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig ſeyn. Manche hiſtoriſch bedeutende Perſonen erſcheinen und verſchwinden im Vorübergehen; das Vorbereitende und Mitwirkende iſt nicht genugſam in Maſſen geſammelt, um den Blick nicht zu zerſtreuen. Die Hauptperſonen treten indeſſen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichſte hervor, und feſſeln die Einbildungskraft. Im Antonius ſieht man ein Gemiſch von großen Eigenſchaften, Schwächen und Laſtern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Verſunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über ſeine eignen Verirrungen; Ermannungen zu würdigen Entſchlüſſen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes ſcheitern. Es iſt Herkules in den Feſſeln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die hiſtoriſche, und in römiſches Coſtum übertragen. Die buhleriſchen Künſte der Kleopatra ſind ohne Schonung dargelegt: auch ſie iſt ein zweydeu-

tiges Weſen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wolluſt, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zuſammengeſetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenſeitige Leidenſchaft ohne ſittliche Würde iſt, ſo erregt ſie dennoch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: ſie ſcheinen für einander geſchaffen zu ſeyn, weil Kleopatra eben ſo einzig durch ihre verführeriſchen Reize iſt, als Antonius durch den Glanz ſeiner Thaten. Da ſie für einander ſterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Character des Antonius contraſtirt die herzloſe Kleinlichkeit des Cäſar Octavianus vortrefflich, die Shakſpeare vollkommen durchſchaut hat, ohne ſich durch das Glück und den Ruhm des Auguſtus irre machen zu laſſen.

Timon von Athen und Troilus und Creſſida ſind keine hiſtoriſchen Schauſpiele, aber man kann ſie auch eigentlich weder Trauerſpiele noch Luſtſpiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben ſie einige Verwandtſchaft mit den römiſchen Stücken, deswegen habe ich bis hieher verſpart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakſpeare's am meiſten den Character der Satire: der lachenden in der Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenaliſchen Satire des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünſchungen Timons über den Undank der falſchen Welt. Die Geſchichte iſt ſehr einfach behandelt, und theilt ſich beſtimmt in große Maſſen: im erſten Aufzug das Freudenleben Timons, ſeine großmüthige und gaſtfreye Verſchwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweyten und dritten Aufzug ſeine Schuldennoth und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeinten Freunde, welche von ihnen ſämtlich übel beſtanden wird; im vierten und fünften, Timons Flucht in die Wildniß, ſeine menſchenfeindliche Schwermuth und ſein Tod. Das einzige, was man eine Epiſode nennen kann, iſt die Verbannung des Alcibiades und ſeine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indeſſen iſt es ebenfalls ein Beyſpiel von dem Undank eines Staates gegen ſeinen Vertheidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie die Verdienſte des Feldherrn um ſeine Mitbürger mehr Characterſtärke

vorausſetzen als die des großmüthigen Verſchwenders, ſo ſticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt ſich ſelber zu Tode, Alcibiades ſchafft ſich mit Gewalt das verlohrne Anſehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Partey nimmt, ſo ſchont er auf der andern Seite dieſen auch nicht. Timon war ein Thor in ſeiner Güte, er iſt ein Wahnſinniger in ſeinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit ſeiner ausſchweifenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichthum von ſich ſtößt, der ihn wiederum aufzuſuchen ſcheint, ſo ſieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit immer einzig ſeyn zu wollen an den beyden Rollen, die er ſpielt, ſowohl an ſeiner freygebigen Selbſtvergeſſenheit als an ſeiner einſiedleriſchen Verſchloſſenheit, einigen Antheil hat. Dieß kommt beſonders in der unvergleichlichen Szene zum Vorſchein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß beſucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menſchenhaſſes: der Cyniker wirft dem verarmten

Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längſt aus freyer Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu ſeyn. Da bey dieſem Gegenſtande die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, ſo hat Shakſpeare in der Mannichfaltigkeit der Schattirungen einen bewundernswürdigen Verſtand aufgewendet. Welch ein vielſtimmiges Concert von Schmeicheleyen und leeren Bezeugungen der Ergebenheit! Ungemein beluſtigend iſt es, wie die Bewerber, zerſtreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, ſogleich wieder herzuſtrömen. In den Reden Timons nach ſeiner Enttäuſchung ſind alle feindſeligen Bilder der Sprache erſchöpft, es iſt ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troïlus und Creſſida iſt das einzige Schauſpiel, welches Shakſpeare unaufgeführt hat drucken laſſen. Es ſcheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatraliſche Wirkung, der Feinheit ſeines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewiſſen Hinterliſt in der Characteriſtik Genüge leiſten. Das Ganze iſt eine durchgeführte Ironie auf

die Krone aller Heldenſagen, den trojaniſchen Krieg. Die Verächtlichkeit ſeiner Urſache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, ſo daß die Belagerung Troja's zehn Jahre dauern konnte, werden durch die herrlichen Beſchreibungen, die weiſen und ſinnreichen Sprüche, wovon alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von ſich ſelbſt und von einander nur in ein deſto helleres Licht geſetzt. Das Herrſcher-Anſehen des Agamemnon, die perſönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Neſtor, die Schlauheit des Ulyſſes bewirken eben nichts; da ſie endlich einen Zweykampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranſtaltet haben, will ſich dieſer nicht ernſtlich ſchlagen, weil Ajax ſein Vetter iſt. Achilles iſt am übelſten behandelt: nachdem er ſich lange in unthätigem Uebermuth geſpreizt, und als eine ſeiner würdigen Geſellſchaft ſich den Therſites zum Luſtigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieſer gerade wehrlos iſt, und läßt ihn durch ſeine Myrmidonier erſchlagen. Bey dem allen ängſtige man ſich nicht, als wäre hiedurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die

Ilias hatte Shakſpeare vor Augen, ſondern die Ritterromane vom trojaniſchen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergefloſſen ſind. Hier iſt auch der Liebeshandel des Troïlus und der Creſſida zu Hauſe, eine damals in England ſo volksmäßige Geſchichte, daß ihre Namen zum Sprüchwort geworden waren, Troïlus für treue und betrogne Liebe, Creſſida für weibliche Falſchheit. Der Name des Vermittlers zwiſchen ihnen, des Pandarus, iſt ſogar in die engliſche Sprache übergegangen, (a pander) um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Perſonen beyderley Geſchlechts ähnliche Dienſte widmen. Aeußerſt komiſch iſt die unendliche Bethulichkeit des höfiſchen Pandarus, die Liebenden zuſammenzubringen, die ſeiner gar nicht bedürfen, da Creſſida ſich genugſam ſelbſt verführt. Es iſt freylich etwas lüſtern, aber ſehr zierlich geſchildert, wie dieſe verrätheriſche Schöne durch Weigern lockt, und aus der jungfräulichen Sittſamkeit, die ſie vorgiebt, einen buhleriſchen Reiz zu machen weiß. Troïlus, das Muſter der Liebhaber, ſieht es geduldig an, wie ſeine Geliebte ein Verſtändniß mit dem Diomedes anknüpft. Er ſchwört zwar, ſich zu rächen,

aber trotz ſeinem Ungeſtüm in der Schlacht des nächſten Tages, fügt er niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit Einem Wort, Shakſpeare hat nicht gewollt, daß in dieſer Helden-Komödie, wo alles durch ſeinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poeſie auf Bewunderung Anſpruch zu machen ſcheint, irgendwo Raum für die Achtung und die Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Character ausnimmt; aber in dieſem Doppelſinn der Darſtellung liegt eine auserleſene Unterhaltung.

Die aus der engliſchen Geſchichte geſchöpften Schauſpiele ſind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichſten Werke Shakſpeare's, und zum Theil aus ſeiner reifſten Zeit. Ich ſage mit Bedacht, eines ſeiner Werke; denn offenbar hat ſie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zuſammengeordnet. Es iſt gleichſam ein hiſtoriſches Heldengedicht in dramatiſcher Form, wovon die einzelnen Schauſpiele die Rhapſodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten ſind ſo treu aufgefaßt, ihre Urſachen und ſogar ihre geheimen Triebfedern ſind ſo lichtvoll durchſchaut, daß man daraus die Geſchichte nach der

Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darſtellung ſie der Einbildungskraft unauslöſchlich einprägt. Allein dieſe Reihe von Schauſpielen iſt dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; ſie bietet für alle Zeiten gültige Beyſpiele vom politiſchen Weltlaufe dar. Dieſer Spiegel der Könige ſollte ein Handbuch junger Fürſten ſeyn: ſie können daraus die innre Würde ihres angeſtammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Uſurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyranney, die ſich ſelbſt untergräbt, indem ſie ſich feſter gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menſchenalter hinaus. Acht unter dieſen Schauſpielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, ſchließen ſich durch ununterbrochne Zeitfolge an einander an, und umfaſſen eine thatenvolle Periode der engliſchen Geſchichte von beynahe einem Jahrhundert. Die darin geſchilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß auſeinander, ſondern ſie ſind auf das genaueſte unter ſich verkettet,

und erſt mit Heinrichs des Siebenten Thronbeſteigung endigt der Kreislauf von Empörungen, Parteyungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des zweyten Abſetzung begonnen hatte. Die verwahrloſte Regierung des zuletzt genannten Königs, und ſein ſchlechtes Betragen gegen ſeine eignen Verwandten zog ihm Bolingsbroke's Empörung zu; jedoch war ſeine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieſer kluge Stifter des Hauſes Lancaſter genoß als Heinrich der Vierte die Früchte ſeiner That nicht in Ruhe: ſeine aufrühriſchen Barone, dieſelben, die ihm zum Thron verholfen, machten ihm viel zu ſchaffen; auf der andern Seite war er eiferſüchtig auf die glänzenden Eigenſchaften ſeines Sohns, und dieß Mistrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, ſich in ausſchweifende Geſellſchaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beydes zuſammen macht den Inhalt der zwey Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Misvergnügten in der ernſthaften, die wilden Jugendſtreiche des Kronprinzen in den komi-

ſchen Szenen. Als dieſer kriegeriſche Fürſt unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron beſtieg, war er entſchloſſen, ſein zweydeutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beſte Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dieß veranlaßte den glorreichen aber in ſeinen Folgen mehr ſchädlichen als erſprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakſpeare in dem Schauſpiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieſes Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und ſeine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunſt brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entſprungene ſchlechte Verwaltung verſchuldete den Verluſt der franzöſiſchen Eroberungen; es fand ſich ein kühner Thronbewerber, deſſen Erbrecht unbeſtreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreyer Regierungen eine Uſurpation gültig werden könne. So entſtand die Fehde der Häuſer York und Lancaſter, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüſtete, und mit dem Siege des Hauſes York endigte. Alles dieß hat Shakſpeare in

den drey Theilen Heinrichs des Sechsten dargeſtellt. Eduard der vierte verkürzte ſein Leben durch üppigen Genuß, und erfreute ſich des durch ſo viele grauſame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauſes York großen Antheil hatte, war mit der Regentſchaft nicht zufrieden, ſeine Herrſchſucht bahnte ihm durch heimliche und gewaltſame Verbrechen den Weg zum Throne; aber ſeine düſtre Tyranney machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn beſiegte ein Abkömmling des königlichen Hauſes, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in ſeinem Erbrecht mangelhaft ſcheinen konnte, ergänzte ſein Verdienſt als Befreyer ſeines Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbeſteigung hebt eine neue Epoche der engliſchen Geſchichte an: der Fluch ſchien endlich entſühnt zu ſeyn, und ſo ſpät erſt endigte die Reihe von Uſurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle urſprünglich durch den Leichtſinn veranlaßt, womit Richard der zweyte die Krone verſcherzt hatte.

Dieß iſt die unerkennbare Beziehung dieſer acht

Schauſpiele auf einander, doch wurden ſie nicht in der chronologiſchen Ordnung entworfen. Die vier letzen dichtete Shakſpeare allem Anſehen nach zuerſt: von den drey Theilen Heinrichs des Sechſten iſt es ausgemacht, und Richard der Dritte iſt nicht bloß durch den Inhalt eine Fortſetzung von dieſen, ſondern auch ganz in demſelben Styl gearbeitet. Hierauf ging Shakſpeare bis auf Richard den Zweyten zurück, und fügte die zweite Reihe mit ſorgfältiger Kunſt an die erſte an. Die Trilogien der Alten haben uns ſchon ein Beyſpiel gegeben, daß es nicht unmöglich iſt, ein dramatiſches Ganzes vollſtändig zu ſchließen, und dennoch Hinweiſungen auf etwas vorhergehendes und nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meiſten dieſer Schauſpiele mit einem ganz beſtimmten Abſchnitte in der Geſchichte: Richard der Zweyte mit der Ermordung dieſes Königs; der zweite Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbeſteigung ſeines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensſchluß mit Frankreich; der erſte Theil Heinrichs des Sechſten ebenfalls mit einem Friedensſchluß; der dritte mit Heinrichs Emordung und Eduards Thronbeſteigung;

Richard der Dritte mit ſeiner Niederlage und ſeinem Tode. Weniger befriedigend iſt der erſte Theil Heinrichs des Vierten und der zweyte Heinrichs des Sechſten abgerundet. Durch die Niederlage Percy's war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgeſetzt wird. Eben ſo wenig war Yorks Sieg bey St. Alban ein entſcheidender Vorfall in dem Kriege der beyden Häuſer. Ueber dieſe dramatiſche Unvollkommenheit, wenn man es ſo nennen will, hat ſich Shakſpeare um weit bedeutender Vortheile willen hinausgeſetzt. Das Gemählde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauſpiel, und doch bot die ununterbrochne Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können, aber ſie hatte zu wenig tragiſches Intereſſe, und zu wenig hiſtoriſchen Glanz, um in einer durchgehends ernſthaften Behandlung anziehend zu ſeyn: Shakſpeare hat alſo den komiſchen Charactern, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freyeſte Entwickelung gege-

ben, und dieſes beſtändige Zwiſchenſpiel der politiſchen Ereigniſſe nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beyden übrigen Schauſpiele aus der engliſchen Geſchichte ſind chronologiſch von dieſer Reihe getrennt: König Johann regierte beynahe zwey Jahrhunderte vor Richard dem Zweyten, und zwiſchen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakſpeare mit Recht, als keiner dramatiſchen Behandlung empfänglich, überging. Indeſſen kann man dieſe Schauſpiele gewiſſermaßen als den Prolog und den Epilog der zuſammengehörigen acht anſehen. Im König Johann ſind ſchon alle die politiſchen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine ſo große Rolle ſpielen: Kriege und Friedensſchlüſſe mit Frankreich; eine Uſurpation und die tyranniſchen Thaten, die ſie nach ſich zieht; der Einfluß der Geiſtlichkeit, die Parteyungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüſtigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günſtlinge, die ſelbſt geſtürzt

werden, nachdem ſie Andere haben ſtürzen helfen, mit Einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grauſam. Durch die Prophezeyhung bey Eliſabeths Geburt hat Shakſpeare ſein groſzes Gedicht über die engliſche Geſchichte des Mittelalters gewiſſermaßen bis auf ſeine eigne Zeit heruntergeführt, wenigſtens ſo weit als ſich ſo neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er dieſe beyden Schauſpiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Abſicht ſpäter zu den übrigen hinzugedichtet.

Im König Johann ſind die politiſchen und kriegeriſchen Vorfälle mit feyerlichem Pomp ausgeſtattet, eben weil ſie wenig wahre Größe haben. Die Falſchheit und Selbſtſucht der Fürſten redet im Styl der Manifeſte: conventionelle Würde iſt am

*) Nämlich das in die Sammlung ſeiner Werke aufgenommne Stück dieſes Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwey Theilen, wovon jenes eine Umarbeitung iſt: vielleicht ein Jugendwerk Shakſpeare's, wiewohl von den engliſchen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

unentbehrlichſten, wo es an perſönlicher fehlt. Der Baſtard Faulconbridge iſt der geiſtreiche Dollmetſcher dieſer Sprache; er verſpottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne ſie zu misbilligen, denn er geſteht ſich ſelber ein, daß er ſein Glück durch ähnliche Mittel zu machen ſucht, und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach ſeiner Anſicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit ſeinem Bruder über die Erbſchaft ſeines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe ſeine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichſten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein ſehr unterhaltendes und originales Vorſpiel im Stücke ſelbſt. Mitten unter ſo vielen Verkleidungen der wirklichen Geſinnungen und nicht gefühlten Aeußerungen macht es einen deſto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menſchliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innre der Gemüther werfen läßt. Die kurze Szene, wo Johann den Hubert auffordert, ſeinen jungen Nebenbuhler um den Beſitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, iſt ein unübertreffliches Meiſterſtück: der

ſcheue Verbrecher wagt ſelbſt kaum zu ſagen, was er dem andern zu thun zumuthet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewiſſenloſen Ehrgeizes: ſein Schickſal erregt die innigſte Theilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eiſen zu blenden droht, und durch ſeine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden faſt zu ſchmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmuth der kindlichen Reden Arthurs verſüßt würde. Conſtantia's mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes iſt ebenfalls von der höchſten Schönheit; und ſelbſt die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und ſchwachen Fürſten, den man weder achten noch bewundern kann, ſind ſo geſchildert, daß ſie den Unwillen gegen ihn auslöſchen, und mit ernſten Betrachtungen über die willkührlichen Vergehungen und das unvermeidliche Loos der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweyten zeigt uns Shakſpeare eine edle königliche Natur, zuerſt durch Leichtſinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert und in höherem Glanze verklärt. Als er ſich ſelbſt

der Liebe und Ehrerbietung ſeiner Unterthanen verluſtig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verluſtig zu werden, da fühlt er mit ſchmerzlicher Begeiſterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über perſönliches Verdienſt und wandelbare Veranſtaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdiſche Krone von ſeinem Haupte gefallen iſt, erſcheint er erſt recht als ein König, deſſen angebohrnen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dieß fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß ſeines Herrn Lieblingspferd den ſtolzen Bolingbroke bey ſeinem Krönungszuge getragen, er ſucht den gefangenen König im Kerker auf, und beſchämt ſo die abtrünnigen Großen. Der politiſche Hergang der Abſetzung iſt mit außerordentlicher Weltkenntniß dargeſtellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und deſſen ſchwellende Flut auf der andern alles mit ſich fortreißt; wie Bolingbroke ſchon als König handelt, und ſeine Anhänger ſich auch gegen ihn ſo benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgiebt, er komme bloß, um ſein Erbrecht und die Abſtellung der Misbräuche mit gewaffneter Hand zu fodern.

Die Uſurpation iſt längſt vollbracht, ehe das Wort ausgeſprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt iſt ein Muſter ritterlicher Biederkeit: er ſteht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieſer Character iſt in den drey Stücken, worin er erſcheint, vortrefflich gehalten. Man ſieht darin ein Gemiſch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf dem gewaltſam erworbnen Thron zu befeſtigen; aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er ſeine Regierung ſo wenig beliebt machen, daß man ſogar den verſtoßnen Richard zurückwünſchte.

Der erſte Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernſthaften Szenen beſonders durch die Entgegenſtellung zweyer jungen Helden: des Prinzen Heinrich und Percy's, mit dem characteriſtiſchen Namen Heißſporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth iſt freylich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er ſich auch mit ſchlechter Geſellſchaft macht, ſo kann man ihn doch nie damit verwechſeln, das Unedle berührt ihn ohne ihn zu beſlecken, und

ſeine wildeſten Streiche erſcheinen bloß als eine wi-tzige Schalkheit, wodurch ſich ſein ſtrebender Geiſt wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luſt macht; denn bey der erſten Gelegenheit, die ihn aus dieſem Rauſch des Leichtſinns weckt, zeichnet er ſich ohne Anſtrengung auf das ritterlichſte aus. Per-cy's ungeſtüme Tapferkeit iſt nicht ohne eine Bey-miſchung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrſinn; aber dieſe Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herr-liche Bild ſeiner edlen Jugend nicht entſtellen; man wird von ſeinem Feuer hingeriſſen, indem man ihn tadelt. Warum eine ſo furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürſten mislang, hat Shakſpeare vortrefflich ent-wickelt: die abergläubiſchen Einbildungen Glendow-ers von ſich ſelbſt, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percy's, die keinem vorſichtigen Rath Gehör giebt, die Unentſchlüßigkeit ſeiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, ſind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen characteriſirt. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, iſt freylich der Glanz

der Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik als durch Kriegsthaten unterjocht werden Dieſe Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakſpeare in dem zweyten Theile des Schauſpiels große Kunſt aufwenden müſſen, da er ſich niemals erlaubte, die Geſchichte willkührlich zu ſchmücken, mehr als es die dramatiſche Form unumgänglich foderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percy's, deſſen Name und Ruf recht dazu geſchaffen war, das Feldgeſchrey eines kühnen Unternehmens zu ſeyn, macht ihn gewiſſermaßen nach ſeinem Tode zur mithandelnden Perſon. In den letzten Aufzügen beſchäftigen uns die Gewiſſensbiſſe des kranken Königs, ſeine Bekümmerniſſe über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Misverſtändniſſes zwiſchen Vater und Sohn, welche einige rührende Szenen veranlaſſen. Alles dieſes würde indeſſen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernſthaften Begebenheiten nicht durch ein Luſtſpiel unterbrochen würden, das durch beyde Theile des

Schauſpieles fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schluſſe des Ganzen ebenfalls erſt ſeine Kataſtrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte ſogleich nach ſeiner Thronbeſteigung die Gefährten ſeiner jugendlichen Ausſchweifungen, die ſich große Gunſt von ihm verſprechen, in die gebührende Ferne verweiſt.

Falſtaff iſt der Gipfel von Shakſpeare's komiſcher Erfindungskraft. Er hat dieſen Character in drey Schauſpielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne ſich zu erſchöpfen; die Figur iſt ſo beſtimmt und individuell gezeichnet, daß ſie ſchon dem bloßen Leſer den Eindruck einer ganz perſönlichen Bekanntſchaft gewährt. Falſtaff iſt der angenehmſte und unterhaltendſte Taugenichts, der je geſchildert worden. Seine verächtlichen Eigenſchaften werden nicht verkleidet: alt und dabey lüſtern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, ſich durch Speiſe und Trank und Schlaf zu pflegen; beſtändig in Schulden und wenig gewiſſenhaft in der Wahl der Mittel um ſich Geld zu verſchaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böſe Zunge hin=

ter dem Rücken ſeiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man ſieht, daß ſeine zärtliche Beſorgniß für ihn ſelbſt ohne alle Beymiſchung von Tücke gegen Andre iſt; nur in der behaglichen Ruhe ſeiner Sinnlichkeit will er nicht geſtört werden, und dieſe erkauft er durch die Geſchäftigkeit ſeines Verſtandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit Andre zum beſten zu haben und über ſich ſelbſt Spaß zu verſtehen, ſo daß er mit Recht von ſich rühmt, er ſey nicht bloß witzig, ſondern veranlaſſe auch Andre es zu ſeyn, iſt er ein vortrefflicher Geſellſchafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtſinns. Unter einem unbeholfnen Aeußern verbirgt er einen äußerſt gewandten Geiſt: er weiß geſchickt einzulenken, ſobald ſeine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterſcheidet mit Scharfſinn die Perſonen, wo er ſich um Gunſt bewerben muß, und die, bey welchen er ſich eine vertrauliche Ueberlegenheit anmaßen darf. Er iſt ſo überzeugt, daß die Rolle, die er ſpielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchſchlüpfen kann, daß er auch ſich ſelbſt gegenüber niemals ganz ernſthaft iſt, und ſeinen Lebenswandel, ſeine Verhält-

niſſe zu andern und ſeine ſinnliche Philoſophie auf eine luſtige Weiſe einkleidet. Man ſehe nur ſeine unvergleichlichen Selbſtgeſpräche über die Ehre, über den Einfluß des Weines auf die Tapferkeit, ſeine Beſchreibungen von dem bettelhaften Geſindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. ſ. w. Falſtaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um ſich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abentheuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm ſeinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie beyde gegenſeitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen ſpielen; Falſtaffs Betragen im Kriege; ſeine Rekruten-Aushebung; ſeine Gönnerſchaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein ſo übles Ende nimmt; dieß alles bildet eine Reihe eben ſo luſtiger als fein charakteriſtiſcher Szenen von der originellſten Art, die gerade nur in einem ſolchen hiſtoriſchen Schauſpiele Statt finden konnten, wie dieſes iſt.

Verſchiedne der komiſchen Rollen aus Heinrich dem Vierten ſind in den luſtigen Weibern von Windſor fortgeſetzt. Dieß Stück ſoll Shak-

ſpeare vermöge einer Auffoderung der Königin Eliſabeth gedichtet haben, *) welche den Character Falſtaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu ſehen wünſchte. Verliebt konnte nun Falſtaff zwar eigentlich nicht ſeyn, aber er konnte es aus andern Abſichten vorgeben, und ſich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt. Er macht hier als Glücksritter zwey Frauen zugleich den Hof, die ſich verabreden, ihm ſcheinbar Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue iſt daher aus dem gewöhnlichen Kreiſe des Luſtſpiels genommen, jedoch ſehr reich und künſtlich mit einem andern Liebeshandel zuſammengewebt. Der Umſtand, den man in Moliere's Schule der Frauen ſo ſehr bewundert hat, daß ein Eiferſüchtiger zum

*) Zuverläßig weiß man, daß es vor der Königin aufgeführt worden. Manche örtliche Schilderungen von Windſor, und eine Anſpielung, wodurch der Orden des Hoſenbandes ſehr dichteriſch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauſpiel beſtimmt war, zuerſt auf dem Schloſſe zu Windſor gegeben zu werden, wo der Orden ſeinen Cartelſaal hat, vielleicht bey Gelegenheit eines Ordensfeſtes.

beſtändigen Vertrauten der Fortſchritte ſeines Nebenbuhlers gemacht wird, findet ſich ſchon hier und zwar viel wahrſcheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einſtehen, daß ihn Shakſpeare erfunden: dergleichen muß man beynahe als komiſches Gemeingut betrachten, alles kommt dabey auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Falſtaff ſo wiederholt in die Falle geht, läßt ſeinen Verſtand in einem weniger vortheilhaften Lichte erſcheinen als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrſcheinlich finden, ſobald man die erſte Bethörung zugiebt, worauf das ganze Stück gebaut iſt, daß er nämlich eine Leidenſchaft einflößen zu können glaubt. Dieß verleitet ihn, bey ſeinem Alter, ſeiner Corpulenz und ſeiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, ſich auf eine Unternehmung einzulaſſen, wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich luſtige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakſpeare's nähert ſich dieſes am meiſten der Gattung des reinen Luſtſpiels: es ſpielt ganz in damaligen engliſchen Sitten und bezieht ſich auf häusliche Verhältniſſe, faſt alle Character ſind ko-

miſch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesſzenen ausgenommen, iſt in Proſa geſchrieben. Aber man ſieht, daß Shakſpeare den Grundſatz hatte, keine ſeiner Compoſitionen, als eine bloße Nachahmung der proſaiſchen Welt, ohne poetiſchen Schmuck zu laſſen: er hat den Schluß des Luſtſpiels durch eine wunderbare Einmiſchung gehoben, die an eben dem Orte zu Hauſe iſt, wo es vermuthlich zuerſt aufgeführt ward. Ein Volks-Aberglaube wird zu einer fantaſtiſchen Myſtification Falſtaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windſor umgehende Geſpenſt eines Jägers mit Hirſchgeweihen verkleidet, ſeine ſchalkhafte Geliebte erwarten; in dieſer Tracht überraſcht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichterſage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Geſängen ängſtigen. Dieſes Gaukelſpiel iſt Falſtaffs letzte Beſchämung, und zugleich wird die Auflöſung des zweyten Liebeshandels auf eine ſinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte iſt in der engliſchen Geſchichte ſichtbar Shakſpeare's Lieblingsheld: er ſchildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen

Tugenden begabt, offen, bieder, leutſelig, und zwiſchen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unſchuldigen Neckerey als Erinnerung an ſeine Jugend. Indeſſen war es nicht ohne große Schwierigkeit, ſeinen Lebenslauf ſeit ſeiner Thronbeſteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit ſeiner Regierung, und der Krieg iſt weit mehr ein epiſcher als ein dramatiſcher Gegenſtand. Denn wo die Menſchen in Maſſe gegen einander wirken, iſt der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama ſoll uns Entſcheidungen zeigen, die aus den gegenſeitigen Verhältniſſen der Perſonen, aus ihren Charactern und Leidenſchaften mit einer gewiſſen Nothwendigkeit hervorgehn. Zwar kommen ſchon in einigen griechiſchen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in hiſtoriſchen Schauſpielen iſt der Krieg, dieſe ultima ratio regum, durchaus nicht auszuſchließen. Jedoch muß er, wenn dramatiſches Intereſſe da ſeyn ſoll, nur Mittel zu etwas anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen ſeyn.

So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und ſeinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuſchauer gegen den Schluß vor ſeinen Augen ſieht, führen den Fall des Tyrannen herbey. Eben ſo iſt es in den römiſchen Stücken, in den meiſten aus der engliſchen Geſchichte, und überall, wo Shakſpeare den Krieg in einer dramatiſchen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einſicht in das Weſen ſeiner Kunſt ſchildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkührlich bald dieſen bald jenen begünſtigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunſt einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenſchaften der Feldherrn und aus deren Einfluſſe auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen ſtellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unſern Wunderglauben in Anſpruch zu nehmen: das Bewußtſeyn einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern

niederſchlägt *). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatiſch zu machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlaſſung; des erſten hat ſich Shakſpeare mit beſonderer Sorgfalt bedient. Er ſchildert mit den lebhafteſten Farben vor der Schlacht bey Azincourt die leichtſinnige Ungeduld der franzöſiſchen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu ſeyn ſcheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des engliſchen Königs und ſeines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem feſten Entſchluſſe, wenigſtens mit

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeſchylus in der ganz kriegeriſchen Tragödie die Sieben vor Thebe den Thebaniſchen Häuptern Vorſicht, Entſchloſſenheit, Gegenwart des Geiſtes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwiſchen Eteokles und Polynices. Der väterliche Fluch und die daraus entſpringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweykampfe hin, worin ſie beyde einer durch die Hand des Andern fallen. S. Th. I. S. 160. Aber für Shakſpeare war das Beyſpiel dieſes alten Meiſters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

Ehren zu unterliegen. Er benutzt dieß zur Entgegenſtellung des franzöſiſchen und engliſchen Nationalcharacters überhaupt, die freylich parteyiſch für ſeine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt iſt, und vollends wenn er ſich auf einen ſo glorreichen Beweisgrund ſtützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell characteriſtiſcher, zum Theil ſogar komiſcher Züge umgeben. Ein ſchwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeynender, ehrenfeſter aber pedantiſcher Walliſer, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anſchaulich, wie Heinrichs kriegeriſcher Genius nicht bloß die Engländer, ſondern auch die übrigen Nationen der beyden Inſeln, die unter ſeinem Szepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit ſich fortriß. Einige nichtsnutzige Geſellen aus Falſtaffs Gefolge befinden ſich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs ſtrenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden ſonſt auf ſchimpfliche Art nach Hauſe geſchickt. Aber alle dieſe Mannichfaltigkeit ſchien dem Dichter noch nicht hin-

reichend, ein Schauſpiel zu beleben, deſſen Gegenſtand eine Eroberung und nichts weiter als eine Eroberung iſt. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunſtſprache Chorus) hinzugefügt. Dieſe Prologe, welche epiſche Pracht und Feyerlichkeit mit lyriſchem Schwunge vereinigen, und worunter beſonders die Beſchreibung der beyden Feldlager vor der Schlacht bey Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtſtück iſt, ſollen dem Zuſchauer beſtändig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geſchilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, ſie ſollen ſeine Einbildungskraft auffodern, die mangelhafte Darſtellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatiſch war, ſo iſt Shakſpeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichteriſcher Herold beſungen, was er nicht ſichtbar machen konnte, als daß er durch beſchreibende, den Perſonen ſelbſt in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen ſollen. Das Eingeſtändniß des Dichters, daß „vier bis fünf ſchartige Rapiere zu einem lächerlichen Gefecht übel angeord-

net, den Namen Azincourt nur miszieren können,“ (eine Bedenklichkeit, worüber er ſich doch in Anſehung ſo mancher großen Schlachten, unter andern der bey Philippi hinweggeſetzt hat) führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorſtellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt ſchicklich und rathſam ſeyn kann. Die Griechen haben ſie ſich durchgängig unterſagt: da ihre ganze theatraliſche Darſtellung auf großartige Würde ging, ſo wäre es ihnen unleidlich geweſen, daneben eine ſchwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu ſehen. Bey ihnen werden alſo alle Gefechte bloß berichtet. Durchaus verſchieden war der Grundſatz der romantiſchen Schauſpieldichter: ihre wunderbaren Gemählde waren unendlich größer als ihre theatraliſchen Mittel der ſichtbaren Ausführung; ſie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuſchauer rechnen, und durften es alſo auch in dieſem Stücke. Es iſt allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeſchickter Streiter in pappnen Rüſtungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich ſieht, ſie ſich wohl hüten einander das mindeſte Leid zuzufügen, das

Schickſal mächtiger Reiche entſcheiden ſollen. Allein das entgegengeſetzte Aeußerſte iſt noch weit ſchlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldſchlacht, die Erſtürmung einer Feſtung und dergleichen einigermaßen täuſchend vor die Augen zu bringen, ſo iſt die Gewalt dieſer ſinnlichen Eindrücke ſo groß, daß ſie den Zuſchauer der Aufmerkſamkeit unfähig machen, welche ein dichteriſches Kunſtwerk erfodert; und das Weſentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Beſonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterey anbringt, die Menſchen neben den vierfüßigen Schauſpielern bald zu Nebenperſonen werden *). Glücklicher Weiſe war zu Shakſpeare's Zeit die Kunſt noch nicht erfunden, die ſchwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die

---

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragiſche Bühne gebracht, aber nur bey feyerlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen beym Aeſchylus auf einem vierſpännigen Wagen angefahren. Freylich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßſtabe gebaut als die unſrigen.

Zuſchauer in dem erſten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden ſprechen, denkt, ihr ſeht ſie
Die ſtolzen Hufe in die Erde drücken.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

ſo iſt es freylich widerſprechend, daß man ihn vorher und nachher beſtändig zu Fuße fechten ſieht. Indeſſen iſt es vielleicht beſſer, daß der Dichter und Schauſpieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergeſſen mache, als ſich durch buchſtäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszuſetzen. Bey allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakſpeare und einige ſpaniſche Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges ſo große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünſchen kann, ſie hätten ſich deren enthalten. Ein heutiger Schauſpieldirector wird dabey einen Mittelweg einzuſchlagen haben: er muß beſonders ſeine Kunſt darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unüberſehbaren Gemähldes erſcheine: er muß die Zuſchauer überzeugen, daß die Hauptſache

hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmuſik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel ſind.

So ſehr Shakſpeare Heinrichs franzöſiſche Eroberungen verherrlicht, ſo hat er doch nicht unterlaſſen, nach ſeiner Weiſe über die geheimen Triebfedern dieſes Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um ſich auf dem Thron zu befeſtigen; die Geiſtlichkeit wünſchte ihn ebenfalls auswärts zu beſchäftigen, und erbot ſich zu reichen Geldbeyträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die ſie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Biſchöfe ſind alſo eben ſo bereitwillig, ihm ſein unwiderſprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweiſen, als er es iſt, ſein Gewiſſen durch ſie beruhigen zu laſſen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das Saliſche Geſetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne noch jemals gegolten habe, und er iſt bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeſte gewöhnlich zu ſeyn pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich ſeine Eroberungen durch die Vermählung mit einer franzöſiſchen Prinzeſſin

ſichern; alles, was hierauf Bezug hat, iſt in dem Schauſpiele ironiſch gemeynt. Die Frucht dieſer Verbindung, von welcher ſich zwey Nationen eine ſo ſchöne Zukunſt verſprachen, war eben jener ſchwache Heinrich der Sechſte, unter welchem alles ſo kläglich verlohren ging. Man glaube daher ja nicht, es ſey ohne Wiſſen und Willen des Dichters geſchehen, daß ihm ein Heldenſchauſpiel unter den Händen zum Luſtſpiel wird, und nach Art der Luſtſpiele mit einer Convenienz-Heirath endigt.

Die drey Theile Heinrichs des Sechſten ſind, wie ich ſchon bemerkt habe, weit früher gedichtet als die vorhergehenden Stücke. Shakſpeare's Wahl fiel zuerſt auf dieſe an Unglück und Gräueln jeder Art ſo reiche Epoche der engliſchen Geſchichte, weil das Pathetiſche natürlich einem jugendlichen Dichtergeiſt angemeßner iſt als das Characteriſtiſche. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife ſeines Genius, wohl aber deſſen ganze Kraft. Sorglos über den ſcheinbaren Unzuſammenhang des Gleichzeitigen, hält er ſich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten raſch nach einander hervor, und kündigen ſich nachdrücklich ſelbſt ſo

an, wie man ſie erkennen ſoll; von Szenen, deren Wirkung ſchon erſchütternd genug iſt, um die Kataſtrophe einer weniger umfaſſenden Anlage zu ſeyn, reißt uns der Dichter zu immer ſchrecklicheren Kataſtrophen fort. Der erſte Theil enthält nur den Anfang der Parteyung der weiſen und rothen Roſe, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher ſo blutige Thaten verübt wurden; die wechſelnden Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptſächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakſpeare als Engländer parteyiſch geſchildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob ſie nicht wirklich eine himmliſche Sendung hat; ſie erſcheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; ſie gewinnt, und dieſer Umſtand iſt von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredſamkeit den Herzog von Burgund für die franzöſiſche Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wolluſt verderbt, nimmt ſie zu hölliſchen Geiſtern ihre Zuflucht und geht ſchmählich zu Grunde. Ihr gegenüber ſteht Talbot, ein rauher eiſerner Krieger, der um ſo inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen To-

desgefahr bloß um die Rettung ſeines Sohnes zärtlich beſorgt ſieht, der eben unter ſeinen Augen die erſten Waffenthaten verrichtet. Nachdem ſich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen iſt, gehen die franzöſiſchen Provinzen durch eine unpolitiſche Vermählung vollends verlohren, und damit endigt das Stück. Das Geſpräch zwiſchen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Expoſition der Anſprüche des letzteren auf den Thron; für ſich allein betrachtet iſt ſie eine ſchöne tragiſche Elegie.

Im zweyten Theile ſtechen beſonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloſter und ihre Folgen; der Tod des Cardinals Beaufort; der Abſchied der Königin von ihrem Günſtlinge Suffolk, und ſein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anſtiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Szene, wie Heinrich der Sechſte den Cardinal Beaufort, den ſein Ge-

wiſſen wegen der Ermordung Gloſters quält, an ſei-
nem Todbette beſucht, iſt über alles Lob erhaben.
Hat je ein andrer Dichter auf eine ſo erſchütternde
Art am Ausgange dieſes Lebens den Vorhang der
Ewigkeit weggezogen? Und dennoch iſt es nicht bloß
Grauſen, was uns erfüllt, ſondern eine feyerliche
Rührung: Fluch und Segen ſtehen dicht neben
einander; der fromme König iſt das Bild der himm-
liſchen Gnade, die ſich noch in den letzten Augen-
blicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa
empfänglich wäre. Die ehebrecheriſche Leidenſchaft
der Königin Margaretha und Suffolks hat Shak-
ſpeare mit tragiſcher Würde bekleidet, und alle un-
edlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen
zu beſchönigen, deren beyde ſchuldig ſind, ohne die
Misbilligung dieſer frevelhaften Liebe aufzuheben,
erregt er dennoch durch die zauberiſche Gewalt des
Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem
Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbel-
haften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des
anarchiſchen Taumels unter dem Volke mit einer ſo
ergreifenden Wahrheit geſchildert, daß man glau-
ben ſollte, er wäre Augenzeuge mancher Begeben-

heiten unſers Zeitalters geweſen, die man aus Unkunde der Geſchichte für beyſpiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweyten Theile nur an, im dritten entfaltet er ſeine ganze verderbliche Wuth. Das Gemählde wird immer düſtrer, und ſcheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemahlt zu ſeyn. Man ſieht mit Entſetzen wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menſchlichen Geſellſchaft ſelbſt edle Naturen ſich zur Grauſamkeit abhärten. Der bitterſte Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt ſeinem Feinde das Mitleiden, deſſen er bald ſelbſt bedürfen wird. Ihre Partey wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handelns. Da York, deſſen Ehrgeiz mit edlen Eigenſchaften gepaart iſt, frühzeitig umkommt, ſo gilt es bey dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu ſetzen, der den theuer erkauften Beſitz durch ausſchweifenden Genuß verkürzt. Dafür verſchwendet der berühmte und großmüthige Warwick ſein ritterliches Leben; Clifford

rächt den Tod ſeines Vaters mit blutdürſtiger kindlicher Liebe; und Richard übt ſich für die Erhebung ſeines Bruders in jenen ſchwarzen Thaten, die bald zu ſeiner eignen Größe den Weg bahnen ſollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er ſchuldlos veranlaßt hat, ſteht König Heinrich wie ein kraftloſes Heiligenbild, an deſſen Wunderthätigkeit niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beſeufzen und beweinen. Jedoch iſt dieſem frommen Könige in ſeiner Einfalt die Gabe der Weiſſagung verliehen: im Augenblick ſeines Todes am Schluſſe dieſes großen Trauerſpiels prophezeyt er ein noch entſetzlicheres, womit die Zukunft ſchwanger geht; ein Trauerſpiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrſchen, ſo wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten iſt durch vortreffliche Schauſpieler in England ſehr berühmt geworden, und dieß hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes ſelbſt zurückgewirkt: denn viele Leſer Shakſpeare's mögen wohl gute Dollmetſcher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Dieſe Bewunderung iſt auf alle

Weiſe gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drey Theile Heinrichs des Sechſten gegen Richard den Dritten zurückſetzt. Dieſe vier Schauſpiele ſind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geſchrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Styl und im Geiſt der Behandlung beweiſet; das letzte wird in den vorhergehenden beſtimmt angekündigt, und iſt wiederum voller Zurückweiſungen auf jene: dieſelben Abſichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zuſammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbſt die tiefe Characteriſtik Richards iſt keinesweges ein ausſchließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: ſein Charakter iſt in den beyden letzten Theilen Heinrichs des Sechſten ſehr beſtimmt angelegt; ja ſeine erſten Reden laſſen beynahe ſchon das Schlimmſte von ihm ahnden. Er lauert ſeitwärts wie eine ſchwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmählich näher rückt, und erſt, wann ſie über den Häuptern der Menſchen ſteht, den lange in ſich gehegten Zunder der Verwüſtung ausſchüttet. Zwey der bedeutendſten Monologe Richards, und welche die größten Aufſchlüſſe über ſeine Gemüthsverfaſſung

geben, finden ſich im letzten Theile Heinrichs des Sechſten. Leidenſchaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu ſie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eignes Weſen nicht verkennen: Richard, ſo wie Jago, iſt ein Böſewicht mit vollem Bewußtſeyn. Daß ſie dieß in Worten ausſprechen, iſt vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbſtgeſprächen den verborgenſten Gedanken eine Stimme zu leihen, ſonſt wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Misgeſtalt iſt der Ausdruck ſeiner innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet ſie als eine gehäßige Verwahrloſung der Natur, die ihn berechtige an der menſchlichen Geſellſchaft, wovon er dadurch ausge-

*) Ausgemacht unnatürlich iſt es, was doch in ſo vielen Trauerſpielen geſchieht, wenn ſich jemand gegen ſeinen Vertrauten ſelbſt für einen Böſewicht erklärt. Er wird ſeine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, ſondern als etwas, das ſich von ſelbſt verſteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

ſchloſſen ſey, ſeine Rache zu nehmen. Daher dieſe erhabnen Zeilen:

Graubärte nennen's göttlich, dieß Wort Liebe;
Es wohn' in Menſchen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich ſelbſt allein.

Die Bosheit iſt nichts anders als ein mit Vorſatz gewiſſenloſer Egoismus; dennoch kann ſie ſich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil dieſe das Geſetz aller denkenden Weſen iſt, ſie muß ſuchen ihre verkehrte Handelsweiſe auf Grundſätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze ſeines Gemüths und ſeine hölliſche Sendung gar wohl erkennt, ſucht er ſich doch durch einen Trugſchluß vor ſich ſelbſt zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, ſey ihm verſagt; was bleibe ihm übrig als das Glück zu herrſchen? Alles was ihm dabey im Wege ſtehe, müſſe weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe iſt am Richard um ſo natürlicher, da ſein Bruder Eduard, der überdieß die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und ſchöner Bildung und ein faſt unwiderſtehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet ſeiner vorgeblichen Entſagung ſetzt Richard ſeine höchſte Eitelkeit

darein, den Frauen, wo nicht durch ſeine Geſtalt, wenigſtens durch einſchmeichelnde Reden gefallen und ſie für ſich gewinnen zu können. Shakſpeare zeigt uns hier mit ſeinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menſchliche Natur, auch wenn ſie im Guten oder im Böſen ſchon ganz entſchieden iſt, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebſte Unterhaltung iſt, über Andre zu ſpotten, und er beſitzt außerordentlich viel ſatiriſchen Witz. Er ſchätzt im Grunde alle Menſchen gering, weil er ſich getraut ſie zu überliſten, ſie mögen ſeine Werkzeuge oder Gegner ſeyn. In der Heucheley bedient er ſich vorzugsweiſe der religiöſen Formen, gleichſam aus einem Gelüſt, dasjenige im Dienſt der Hölle zu entweihen, deſſen Segnungen er innerlich abgeſchworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Character. Das nach ihm benannte Schauſpiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es ſtellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und ſeine Thaten um ſich darauf zu behaupten, was ihm aber nur

zwey Jahre hindurch gelang. Nach Shakſpeare's Abſicht ſollte in dieſem Trauerſpiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er iſt pathetiſchen Szenen, die ihm zu Gebote ſtanden, eher aus dem Wege gegangen, als daß er ſie geſucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrſchſucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: ſein Traum erregt ein tiefes Grauſen und bewährt die Allmacht der Fantaſie des Dichters; ſein Geſpräch mit den Mördern iſt erſchütternd, aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen ſeinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten ſeiner Brüder. Die unſchuldigſten und reinſten Opfer ſind die beyden Prinzen: man ſieht ſie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verſchwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: ſie hat eine faſt unglaubliche Schwäche bewieſen, indem ſie ſich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu ſehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Haſtings macht ſich durch den Triumph über den Fall ſeiner Feinde alles Mitleidens verluſtig; Buckingham iſt der Helfershelfer des Tyrannen, der

ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde ſteht die verwitwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, iſt Labſal für ihr racheburſtendes Herz. Mit ihrer prophetiſchen Stimme vereinigen ſich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünſchung. Aber Richard iſt die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerſpiels. Er erfüllt ſein zuvor gethanes Verſprechen, den mörderiſchen Machiavell in die Schule zu ſenden. Neben dem gleichförmigen Abſcheu, den er einflößt, beſchäftigt er auf das mannichfaltigſte durch ſeine tiefe Verſtellungskunſt, ſeinen Witz, ſeine Klugheit, ſeine Gegenwart des Geiſtes, ſeine raſche Thätigkeit und ſeinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und ſtirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Dieſen hiſtoriſchen Ausgang konnte Shakſpeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das ſittliche Gefühl, wie Leſſing bey Gelegenheit eines deutſchen Trauerſpiels über denſelben Gegenſtand ſehr richtig bemerkt. Wie hat

nun Shakſpeare dieſe Schwierigkeit gelöſst? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Ausſicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in ſeinen letzten Augenblicken ſchon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man ſieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten ſchlafen; die Geiſter der von dem Tyrannen hingewürgten ſteigen nach einander auf, und wenden ſich zu ihm mit ihrem Fluch, zu ſeinem Gegner mit ihrem Segen. Dieſe Erſcheinungen ſind eigentlich nur die ſichtbar gemachten Träume der beyden Heerführer. Es iſt freylich der ſinnlichen Wahrſcheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen ſo kleinen Raum getrennt ſind; aber Shakſpeare durfte auf poetiſche Zuſchauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwiſchen zwey Heerlagern gelten zu laſſen, wenn durch dieſe Vergünſtigung ſo erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie dieſe Reihe von Geſichten und das Selbſtgeſpräch Richards bey ſeinem Erwachen. Die Kataſtrophe Richards des Dritten iſt in Anſehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth ſehr ähnlich: man vergleiche die durch-

gängige Verſchiedenheit der Behandlung, um ſich zu überzeugen, daß Shakſpeare die poetiſche Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unſichtbaren Segens oder Fluches, der auf menſchlichen Geſinnungen und Thaten ruht, auf das genaueſte beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der hiſtoriſchen Reihe ſpätere Begebenheiten ſchildern, ſo haben doch die Schauſpiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Coſtum und Ton einen weit moderneren Anſtrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komiſchen Szenen her, denn das Komiſche muß immer nicht nur in nationalen ſondern in gleichzeitigen Sitten gegründet ſeyn. Shakſpeare ſcheint es aber auch in dem ernſthaften Theile beabſichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erſcheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zuſtand der Geſellſchaft, oder ſie ſind auch wirklich von einem ſolchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn alſo der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeiſtes, ſeinen Gegenſtand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Styl Einfluß

gehabt hat, worin Heinrich der Sechſte und Richard der Dritte gehalten ſind, ſo hat Shakſpeare'n ſein Inſtinct richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen iſt, die vergangnen Menſchengeſchlechter als koloſſal an körperlicher und Willenskraft zu ſchildern ſo machen in dieſen Schauſpielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Andrer, den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuſer York und Lancaſter war das letzte Aufbrauſen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteyung mit hineingezogen wurde. Nachher verſchwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr ſo wie Warwick ein Königmacher ſeyn. Shakſpeare war ein eben ſo tiefer Geſchichtſchreiber als Dichter; wenn man ſeinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, ſo wird es anſchaulich, wie die engliſche Nation während der langen ruhigen und ökonomiſchen Regierung Heinrichs des Siebenten, ſey es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebne Erſchöpfung, oder durch allgemeinere

europäiſche Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deswegen ein etwas proſaiſches Anſehen, denn Shakſpeare unterwarf ſich als Künſtler immer der Beſchaffenheit ſeines Stoffes. Wenn unter ſeinen Werken andre an Schwung der Fantaſie, an Nachdruck des Pathos und der Character weit über dieſes hervorragen, ſo hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit ſeines Verſtandes, und ſeine vollkommne Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geſchicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin *) ſo bedenkliche und ihre Perſon ſo nahe berührende Gegenſtände öffentlich vorzuſtellen, ohne doch der

---

*) Aus allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bey Lebzeiten der Eliſabeth geſchrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonſon unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht, und ſich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zuſätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeyung auf Jakob den Erſten von Ben Jonſon her: ſie hätte der Eliſabeth nur misfallen können, und iſt ſo übel eingefugt, daß man ſie gleich als ein fremdes Einſchiebſel erkennt.

Wahrheit zu nahe zu treten! Er hat den tyranniſchen König für die Einſichtsvollen ganz ſo entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und ſtarrſinnig, wollüſtig und gefühllos, ausſchweifend in ſeinen Gunſtbezeugungen, und rachſüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch iſt die Schilderung ſo gehalten, daß eine Tochter ſie für vortheilhaſt nehmen konnte. Eliſabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der erſten Vermählung Heinrichs, und Shakſpeare hat die Verhandlungen über ſeine Scheidung von Catharina von Arragon in ein ſehr zweydeutiges Licht geſtellt. Man ſieht deutlich, daß Heinrichs Gewiſſens-Scrupel nichts anders ſind als die Schönheit der Anna Boleyn. Catharina iſt eigentlich die Heldin des Stücks: ſie erregt die innigſte Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloſes Unglück, ihren ſanften aber feſten Widerſtand, und ihre würdige Reſignation. Nächſt ihr macht der Fall des Cardinal Wolſey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete ſich nicht zu einer dramatiſchen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derſelben Auftritte geweſen: die Verſtoßung oder gar

Hinrichtung ſeiner Frauen, und der Fall ſeiner geſchätzteſten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesſtrafe auf dem Fuße folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakſpeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abſchnitt in der Geſchichte iſt, ſo muß man es ihm ſchon verzeihen, daß er uns eine Schmeicheley gegen die große Eliſabeth für eine glückliche Auflöſung giebt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieſer Prinzeſſin, und mit Weiſſagungen der Glückſeligkeit, die ſie künftig genießen oder verbreiten ſollte. Nur durch eine ſolche Wendung konnte die gewagte Freymüthigkeit der übrigen Darſtellung geſichert werden: Shakſpeare täuſchte ſich ſelbſt gewiß nicht über dieſes theatraliſche Blendwerk. Der wahre Schluß iſt Catharina's Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher geſtellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt ächten dramatiſchen Werke Shakſpeare's durchgegangen Ich habe mich dabey möglichſt aller unbeſtimmten Lobpreiſungen enthalten, welche bloß ein Misver-

hältniß zwiſchen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweiſen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieſer Vorleſungen vielleicht zu weitläufig, andern werden ſie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn ſie die Leſer, die noch nicht mit dem Dichter vertraut ſind, in den rechten Geſichtspunkt ſtellen, und ein gründliches Verſtändniß vorbereiten, und wenn ſie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die ſie ſchon ſelbſt gehabt haben.

Anhang,

über die angeblich Shakſpeare'n untergeſchobnen Stücke.

Die Ausleger Shakſpeare's haben meiſtens bey ihren Verſuchen, ihm Theile ſeiner Werke, oder eins und das andre ganz abzuſprechen, äußerſt wenig kritiſchen Geiſt bewieſen. Pope war, wie man weiß, ſehr bey der Hand, ganze Szenen für Einſchiebſel der Schauſpieler zu erklären, fand aber damit wenig Eingang. Indeſſen tritt noch Steevens

über die Erſcheinung der Schatten und Jupiters im Cymbelin, während Poſthumus im Kerker ſchläſt, Pope's Meynung bey. Allein Poſthumus findet, erwachend, eine Tafel mit einer Prophezeyung auf ſeiner Bruſt, worauf die Entwickelung des Stücks beruht. Glaubt man, Shakſpeare werde ſeinen Zuſchauern zugemuthet haben, ein Wunder ohne eine ſichtliche Urſache zu glauben? Soll Poſtumus die Tafel mit der Weiſſagung herbeyträumen? Auf dieſen Einwurf laſſen ſich die Herren gar nicht ein. Die Verſe, welche die Schatten ſagen, ſchienen ihnen nicht gut genug, um von Shakſpeare's Hand zu ſeyn. Ich glaube einzuſehen, warum der Dichter ihnen nicht mehr Glanz der Diction ertheilt hat. Es ſind die bejahrten Eltern und früh verſtorbnen Geſchwiſter des Poſthumus, die um ſein Schickſal bekümmert aus der Unterwelt zurückkommen: ſie ſollten alſo die Sprache einer einfältigeren Vorzeit reden, zugleich ſollten ihre Stimmen als ein ohnmächtiger Klagelaut gegen die donnernden Ausſprüche Jupiters abſtechen. Deswegen wählte Shakſpeare ein Sylbenmaß, das vor ihm ſehr üblich geweſen war, damals anfing aus der Mode zu kom-

men, jedoch noch häufig, beſonders zu Ueberſetzungen claſſiſcher Dichter, gebraucht ward. So mochten etwa die Schatten in den vorhandnen Ueberſetzungen des Homer und Virgil ſprechen. Die Rede Jupiters iſt dagegen prachtvoll und in Form und Styl vollkommen Shakſpeare's Sonetten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Abſichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perſpective einzuſehn, konnte an dieſer Stelle Anſtoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermährchen für unächt erklärt, eine der herrlichſten Schöpfungen der in gleichem Grade kühnen und lieblichen Fantaſie Shakſpeare's. Warum? Ich vermuthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von ſechzehn Jahren zwiſchen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligſt zu überſpringen bittet.

Mit den drey Theilen Heinrichs des Sechſten iſt man endlich aufs reine. Theobald, Warburton und letztlich Farmer haben behauptet, ſie ſeyen nicht von Shakſpeare. Wäre dieß, ſo möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfaſſers ausbitten, der die göttlichen Szenen

von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und ſo viele andre zu dichten vermochte. Die Behauptung iſt ſo widerſinnig, daß in dieſem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakſpeare ſeyn könnte, da er ſich an jene drey Stücke ſowohl durch den Inhalt, als durch Geiſt und Behandlung auf das unmittelbarſte anſchließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einſtimmig als Shakſpeare's unwürdig den Titus Andronicus, wiewohl ſie ihn immerfort, gleichſam als den Sündenbock ihrer tadelnden Kritik, mit abdrucken laſſen. Die richtige Methode bey einer ſolchen Unterſuchung iſt, ſich erſt nach den äußern Gründen, Zeugniſſen u. ſ. w. umzuſehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beſchaffenheit des Werkes an die Reihe. Beſonders muß beydes ſtrenge aus einander gehalten werden. Die Kritiker des Shakſpeare machen es gerade umgekehrt: ſie gehen von einer vorgefaßten Meynung gegen ein Stück aus, und ſuchen dieſer zu lieb die hiſtoriſchen Gründe verdächtig zu machen und bey Seite zu ſchieben. Titus Andronicus findet ſich in der erſten Folio-Ausgabe

von Shakſpeare's Werken, die, wie bekannt, von Heming und Condell, ſeinen vieljährigen Freunden und Mitvorſtehern deſſelben Theaters, veranſtaltet wurde. Kann man ſich wohl überreden, ſie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakſpeare ſey oder nicht? Und will man dieſe ehrlichen Männer gerade in dieſem einzigen Falle eines abſichtlichen Betruges beſchuldigen, da ſie ſich ſonſt gar nicht ſo begierig zeigen, alles zuſammen zu raffen, was unter Shakſpeare's Namen ging, ſondern, wie es ſcheint, bloß die Schauſpiele gaben, wovon ſie Handſchriften in Händen hatten? Doch das folgende iſt noch weit ſtärker. George Meres, ein Zeitgenoſſe und Bewunderer Shakſpeare's nennt in einem Verzeichniſſe von deſſen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronicus. Meres war perſönlich ſo genau mit dem Dichter bekannt, daß dieſer ihm ſeine Sonette noch vor dem Druck vorgeleſen hatte. Ich begreiſe nicht, wie aller kritiſche Skepticismus in der Welt hinreichen ſoll, ein ſolches Zeugniß umzuſtoßen.

Es iſt wahr, dieſes Trauerſpiel iſt nach einem falſchen Begriffe des Tragiſchen entworfen, welches

darin durch Anhäufung von Gräueln und Entſetzlichkeiten ins Gräßliche ausartet und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Geſchichte von Tereus und Philomele iſt unter andern Namen übertrieben, und mit dem Gaſtmahl des Atreus und Thyeſt und vielen andern vermengt. Im einzelnen fehlt es nicht an ſchönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakſpeare's eigenthümliche Darſtellungsweiſe verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätheriſchen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit ſeines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindiſch gewordnen Titus Andronicus mit einer todtgeſchlagnen Fliege, und nachher ſeine Wuth, da er in ihr ſeinen ſchwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die Kunſtrichter beſorgt, es möchte Shakſpeare's Ruhm ſchaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein ſchwaches und unreifes Werk ans Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrſcht, weil Remus über ſeine erſten Mauern wegſpringen konnte? Man verſetze ſich doch in Shakſpeare's Lage beym Anfange ſeiner

Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen dieſe ungemein, weil das Publicum in der Neuheit einer Kunſt, ehe Wahl und Ueberfluß den Geſchmack ekel machen, genügſam zu ſeyn pflegt. Sollte dieſer Zuſtand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Foderungen an ſich ſelbſt zu machen, und durch tieferes Nachgraben in ſeinem eignen Geiſte die reichſten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es iſt ſogar höchſt wahrſcheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie iſt in gewiſſem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunſt iſt erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakſpeare's anerkannten Werken finden ſich faſt gar keine Spuren ſeiner Lehrjahre, und doch hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künſtler hat ſie, und vollends in einer Epoche, wo er ſich nicht an eine ſchon gebildete Schule anſchließen kann. Ich halte es für wahrſcheinlich, daß Shakſpeare weit früher angefangen für das Theater zu ſchreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erſt nach dem Jahre 1590. Wie

es ſcheint, hat er ſchon in Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, ſeine Vaterſtadt verlaſſen, und ſich nach London begeben. Glaubt man, ein ſo reger Kopf werde ſechs Jahre lang ſtill geſeſſen haben, ohne einen Verſuch zu machen, ſich durch ſeine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieſes „den Erſtling ſeiner Erfindung“ nennt, beweiſt hiegegen nichts. Es war das erſte, was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatraliſchen Arbeiten nicht mit, weil ſie damals noch wenig litterariſche Würde hatten. Je früher nun Shakſpeare angefangen für das Theater zu dichten, deſto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn ſich ſonſt nur hervorſtechende Züge ſeines Geiſtes darin finden, für einen Beweisgrund der Unächtheit gegen die hiſtoriſchen Angaben gelten. Verſchiedne der als unächt verworfnen Schauſpiele dürften der Zeitorduung nach zwiſchen Titus Andronicus und die früheſten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakſpeare zugeſchriebene Stücke hat endlich Steevens in zwey Supplement-Bänden

abdrucken laſſen. Sie ſind, wohl zu merken, faſt ſämmtlich ſchon bey Shakſpeare's Lebzeiten mit Vorſetzung ſeines vollſtändigen Namens im Druck erſchienen. Es ſind folgende:

1. Locrin. Die Beweiſe für die Aechtheit dieſes Stückes ſind nicht ganz unzweydeutig, die Zweifel dagegen erheblich. Indeſſen wird ſich die Frage zunächſt an die über den Titus Andronicus anſchließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müſſen.

2. Pericles, Prinz von Tyrus. Dieß Stück erkannte ſchon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakſpeare's. Es iſt ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeynten Unvollkommenheiten rühren nur daher, daß Shakſpeare darin einen kindlichen und mährchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenſtand nicht aus ſeiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower ſelbſt ein, und läßt ihn ganz in ſeiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Dieſe Verſetzung in eine ſo fremde Manier beweiſt wenigſtens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlohrne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte ſchon Leſſing dieß Stück müſſe von Shakſpeare ſeyn, und wollte es auf die deutſche Bühne bringen.

4. Die Puritanerin oder die Witwe von Watlingſtreet. Einer meiner litterariſchen Freunde, ein großer Kenner Shakſpeare's, meynte, Shakſpeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Luſtſpiel in Ben Jonſens Styl zu ſchreiben, und daher rühre das abweichende dieſes Stückes. Nach dieſer Annahme würde die kritiſche Unterſuchung freylich ſehr ins feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcaſtle. Erſter Theil.

7. Ein Trauerſpiel in Yorkſhire. (A Yorkshire tragedy.)

Die drey letzten Stücke ſind nicht nur unbezweifelt von Shakſpeare, ſondern ſie gehören, meines Erachtens, unter ſeine reifſten und vortrefflichſten Werke. Steevens giebt am Ende ſo ziemlich zu, ſie ſeyen von ihm, ſo wie auch die übrigen bis auf den Locrin, aber er redet von allen ſehr verächtlich, als ganz werthloſen Arbeiten. Indeſſen ſind ſeine

abſprechenden Urtheile nicht im mindeſten eindringend, noch durch kritiſchen Scharfſinn aufgeſtutzt. Ich wäre neugierig zu ſehen, wie ein ſolcher Kritiker aus natürlichem Triebe über Shakſpeare's anerkannte Meiſterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wiſſen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meynung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Olcaſtle ſind biographiſche Schauſpiele und muſterhaft in dieſer Gattung: das erſte ſchließt ſich durch ſeinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweyte an Heinrich den Fünften an. Der zweyte Theil vom Oldcaſtle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verlohren gegangen iſt. Das Trauerſpiel in Yorkſhire iſt ein bürgerliches Schauſpiel in Einem Aufzuge, eine dramatiſirte Mordgeſchichte: die tragiſche Wirkung iſt erſchütternd, und es iſt äußerſt merkwürdig zu ſehen, wie Shakſpeare auch ſolch einen Gegenſtand poetiſch zu halten gewußt hat.

Ferner ſind ihm noch zugeſchrieben worden:
1. Der luſtige Teufel von Edmonton,

ein Luſtſpiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsley's alten Schauſpielen. Dieß hat allerdings einigen Schein für ſich. Es kommt hier ein behaglicher Gaſtwirth vor, der mit dem in den luſtigen Weibern von Windſor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indeſſen iſt es auf jeden Fall nur eine zwar geiſtreiche aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die ſchöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle dieſe habe ich nie zu Geſichte bekommen, und kann alſo nichts darüber ſagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geſchichte von Urſon und Valentin behandelt iſt: ein ſchöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauſpiele benutzt hat. Arden von Feversham ſoll ein Trauerſpiel über die Geſchichte eines Mannes ſeyn, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abſtammte. Dieß würde, wenn die Beſchaffenheit des Stückes der Angabe nicht gerade zu widerſpricht, eine Wahrſcheinlichkeit mehr in die Wagſchale legen. Denn ſolche Beſtimmungsgründe waren Shakſpeare'n nicht

fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der ſeinen Vorfahren für geleiſtete Dienſte Güter ertheilt hatte, mit ſichtbarer Vorliebe.

Von Shakſpeare's Antheil an den zwey edlen Vettern wird bey Fletchers Werken die Rede ſeyn.

Endlich wäre es ſehr lehrreich, wenn ſich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm ſelbſt und nicht von einem fremden Verfaſſer herrühren. Man würde dabey ſeiner Entwickelung als Künſtler am beſten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwey Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es ſich ſehr wahrſcheinlich machen laſſen. Daß er zuweilen auf daſſelbe Werk zurückkam, iſt gewiß. Namentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn ſehr allmählich zu ſeiner jetzigen Vollſtändigkeit ausgebildet.

Wer Shakſpeare'n ein ihm ſchon frühzeitig zugeſchriebenes und unbeſtritten aus ſeiner Zeit herrührendes Schauſpiel abſpricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrſcheinlichkeit die Frage zu beantworten: wer es denn geſchrieben haben ſoll? Shakſpeare's Mitwerber im dramatiſchen Fach kennt

man ſo ziemlich, und wenn ſchon diejenigen die ſich einen bedeutenden Namen gemacht, ein Lilly, Marlowe, Heywood, ſo tief unter ihm ſtehen, ſo läßt ſich nicht annehmen, daß der Verfaſſer eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben ſeyn ſollte.

Dreyzehnte Vorleſung.

Zwey Perioden des engliſchen Theaters; die ältere die wichtigſte. Früheſte Geſtalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zuſtand der Schauſpielkunſt zu Shakſpeare's Zeit. Alterthümer der dramatiſchen Litteratur. Lilly, Marlow, Heywood. Ben Jonſon. Beurtheilung ſeiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletſcher. Allgemeine Characteriſtik dieſer Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Maſſinger und andre Zeitgenoſſen unter Carl I. Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Carl II. Geſchmacks- und Sittenverderbniß. Dryden, Otway und Andre. Luſtſpieldichter von Wicherley und Congreve an bis zur Mitte des 18ten Jahrhunderts gemeinſchaftlich characteriſirt. Trauerſpiele aus demſelben Zeitraum. Rowe. Addiſons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerſpiel: Lillo. Garrick. Neueſter Zuſtand.

Der große Meiſter, von dem wir in der vorhergehenden Vorleſung geſprochen, macht in der ganzen Kunſtgeſchichte eine ſo einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgeſonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte ſeinen Vorgängern faſt gar nichts, und

hat dagegen den größten Einfluß auf ſeine Nachfolger gehabt: aber ſein Geheimniß hat ihm niemand abgelernt. Zwey Jahrhunderte hindurch, während welcher ſeine Landsgenoſſen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wiſſens und der Kunſt angebaut, iſt er nach ihrem eignen Geſtändniß unübertroffen, ja ſelbſt bis auf einen großen Abſtand unerreicht geblieben.

Bey dem Abriß einer Geſchichte des engliſchen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakſpeare zurückkommen müſſen. Die dramatiſche Litteratur der Engländer iſt ſehr reichhaltig; ſie haben eine bedeutende Anzahl von Schauſpieldichtern aufzuweiſen, die das Talent origineller Characteriſtik und die Mittel theatraliſcher Wirkung in ausgezeichnetem Grade beſeſſen haben. Dabey wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkührlich feſtgeſetzte Regeln und ängſtliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademiſche Gerichtshöfe des Geſchmacks gegeben; in der Kunſt wie im Leben entſcheidet ſich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zuſagt, ſeiner Natur angemeſſen iſt. Dem Einfluſſe der wechſelnden Mode und des Geiſtes der ver-

ſchiednen Zeitalter haben ihre Schriftſteller dem ungeachtet freylich nicht entgehen können.

Wir bleiben unſerm Grundſatze getreu, bloß bey demjenigen, was wir als ein Höchſtes der Poeſie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweyte oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Ueberſichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England ſind von den engliſchen Litteratoren, und zuletzt von Malone, genugſam ins Licht geſetzt worden. Die früheſten dramatiſchen Verſuche waren auch hier, wie anderswo, Myſterien und Moralitäten. Indeſſen ſcheint es, daß die Engländer ſich hierin frühzeitiger als andre Nationen hervorgethan. Es iſt in der Geſchichte der Kirchenverſammlung zu Conſtanz aufgezeichnet worden, daß die engliſchen Prälaten in einer Zwiſchenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geiſtlichen Schauſpiele in lateiniſcher Sprache unterhielten, dergleichen dieſe entweder noch gar nicht oder nicht in ſolcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunſtbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die

Regierung der Eliſabeth anſetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteſte komiſche Dichter angeſehen: das einzige in der Dodsleyſchen Sammlung abgedruckte Interlude von ihm iſt aber in der That bloß ein Geſpräch und kein Drama. Den Namen eines Luſtſpiels verdient hingegen allerdings Mutter Gurtons Nadel, (Gammer Gurton's needle) ungefähr um das J. 1560 zuerſt aufgeführt. So ſehr dieß Stück in der Sprache und im Versmaß veraltet iſt, ſo hat es doch im Niedrig-Komiſchen unverkennbares Verdienſt. Die ganze Verwickelung beruht auf einer verlohrnen Nadel, deren Wiederfindung mit der äußerſten Wichtigkeit betrieben wird; die Armuth der handelnden Perſonen, welche dieß vorausſetzt, und ihr ganzer häuslicher Zuſtand wird ſehr luſtig geſchildert, beſonders iſt die Rolle eines verſchmitzten Bettlers mit vieler Laune ausgeführt. Das derbe Komiſche darin hat Aehnlichkeit mit dem des Avocat Patelin; doch iſt dem engliſchen Stücke nicht wie dem franzöſiſchen die Ehre zu Theil geworden, in erneuerter Geſtalt auf die Bühne gebracht zu werden.

Die Geſchichte des engliſchen Theaters zerfällt natürlich in zwey Perioden. Die erſte hebt ungefähr mit der Thronbeſteigung der Eliſabeth an, und erſtreckt ſich bis gegen Ende der Regierung Carls des Erſten, als die Puritaner die Oberhand gewannen, und ein Verbot aller Schauſpiele, welcher Art ſie auch ſeyn mochten, auswirkten. Die Schließung der Schauſpielhäuſer dauerte dreyzehn Jahre: erſt durch Carl des Zweyten Herſtellung wurden ſie wieder geöffnet. Dieſe Unterbrechung, die unterdeſſen in der allgemeinen Denkart und den Sitten vorgefallne Veränderung, endlich der Einfluß der damals ſchon blühenden franzöſiſchen Litteratur, gaben den ſeitdem geſchriebnen Schauſpielen einen ganz andern Character. Die Werke der ältern Schule wurden zwar zum Theil wieder hervorgeſucht, ſie ſelbſt aber war erloſchen. Eine Schule, im künſtleriſchen Sinn, nenne ich die dramatiſchen Dichter der erſten Epoche, weil bey aller perſönlichen Verſchiedenheit dennoch im Ganzen eine gemeinſchaftliche Richtung in ihren Hervorbringungen zu erkennen iſt. Auch unabhängig von den Kennzeichen der Sprache oder gleichzeitigen Anſpielungen würde

man ein Schauſpiel aus jener Schule, deſſen Urheber und Zeit der Entſtehung man nicht wüßte niemals für eine Hervorbringung der neueren Periode halten können. In dieſer ließen ſich leicht mehrere Unterabtheilungen machen, die aber auch zu entbehren ſind. Das Talent der Schriftſteller und der Geſchmack des Publicums hat nach allerley ſich zum Theil durchkreuzenden Richtungen hin und her geſchwankt, die fremden Einflüſſe haben immer mehr überhand genommen, und um es gerade herauszuſagen, das engliſche Theater iſt in ſeinem Fortgange immer characterloſer und weniger ſelbſtſtändig geworden. Für einen Kritiker, der überall auf das Urſprüngliche geht, den das aus Nachahmung oder Vermeidung der Nachahmung entſprungne weit weniger kümmert, ſind die dramatiſchen Dichter der erſten Periode bey weitem die merkwürdigſten, wiewohl man ihnen, Shakſpeare ausgenommen, große Mängel und Ausſchweifungen vorwerfen kann, und wiewohl manche Neuere ſich durch eine ſorgfältigere Politur empfehlen.

Es giebt Zeitpunkte, wo der menſchliche Geiſt in einer vorher beynah unbekannten Kunſt plötzlich

Rieſenſchritte thut, gleichſam als ob er während ſeines langen Schlummers die Kräfte dazu eingeſammelt hätte. Eine ſolche Epoche war in England für die dramatiſche Poeſie das Zeitalter der Eliſabeth. Dieſe Königin hat während ihrer freylich langen Regierung noch die erſten Kindheits-Verſuche des engliſchen Theaters, und dann deſſen vollendetſte Meiſterwerke aufführen ſehen. Shakſpeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieſer allgemeinen ſchnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem ſeiner Sonette nennt er ſein Zeitalter: these time bettering days. Die Liebhaberey für das Schauſpiel nahm dergeſtalt überhand, daß in einem Zeitraum von ſechzig Jahren unter dieſer und der folgenden Regierung in London ſiebzehn Schauſpielhäuſer erbaut oder eingerichtet wurden, da ſich jetzt die doppelt ſo ſtark bevölkerte Hauptſtadt mit zweyen begnügt. Freylich ſpielte man nicht alle Tage, und mehrere dieſer Theater waren ſehr klein und vermuthlich nicht viel beſſer als Marionettenbuden ausgerüſtet. Indeſſen dienten ſie doch zu Auffoderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftſteller, die dramatiſches Talent beſaßen, oder ſich welches zutrau-

ten; denn jedes Schauſpielhaus mußte ſich ein eignes Repertorium verſchaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erſt lange nach ihrer Abfaſſung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauſpielergeſellſchaft im ausſchließenden Beſitz der Handſchrift war. So viel ſchwaches und verfehltes hiebey auch zum Vorſchein kommen mochte, ſo konnte doch eine ſo vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft ſeyn. Unter allen Gattungen der Poeſie iſt die dramatiſche die einzige, wozu Erfahrung nöthig iſt: und das Misglücken Andrer iſt für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkoſten ihm erſpart werden. Ferner erfodert die Ausübung dieſer Kunſt rüſtige Entſchloſſenheit, wozu der große Künſtler oft am wenigſten geneigt iſt, weil er ſich bey der Ausführung ſelbſt am ſchwerſten befriedigt, und dagegen am meiſten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung ſeiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es iſt daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die ſich mit geringen Mitteln in die ſchwierige Laufbahn wagen, einen Antrieb findet, friſch Hand an das Werk zu legen. Es iſt für den Schauſpieldichter wichtig, mit der Bühne

in unmittelbarer Verbindung zu ſtehn, damit er ſie entweder ſelbſt lenke, oder ſich nach ihren Bedürfniſſen zu richten wiſſe; und die damaligen dramatiſchen Dichter waren großentheils zugleich Schauſpieler. Das Theater machte noch wenig litterariſche Anſprüche, dadurch blieb es frey von der Pedanterey der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitſchriften, die als Werkzeug der Kabale die Meynung misleiten konnten. An Eiferſucht und Sticheleyen unter den Schriftſtellern fehlte es nicht, das Publicum ergötzte ſich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entſchied ſich mit unbefangnem Sinn nach dem Maße ſeiner Unterhaltung. Ueberhaupt war ſowohl bey den Dichtern und Schauſpielern als bey den Zuſchauern die weſentlichſte Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Dieſe war um ſo unzweydeutiger, weil die theatraliſche Kunſt damals noch nicht mit allen den fremden Zierrathen und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerkſamkeit zerſtreun und den Sinn beſtechen können, ſondern in der beſcheidenſten, und man kann ſagen, in der demüthigſten Geſtalt auftrat. Für

die Bewundrer Shakſpeare's muß es ein Gegenſtand der Neugierde ſeyn, wie das Theater ausſah, wo ſeine Werke zuerſt aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferſtich von dem Schauſpielhauſe, dem er vorſtand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Herkules die Weltkugel hieß: es iſt ein maſſives Gebäude ohne allen architektoniſchen Zierrath, ſogar beynahe ohne Fenſter an den Außenwänden. Das Parterr war unter freyem Himmel und man ſpielte an hellem Tage; die Szene hatte keine andre Decoration als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung von den Wänden hingen, und verſchiedne Eingänge frey ließen. Im Hintergrunde war eine über die erſte erhöhte Bühne, eine Art von Balcon der zu verſchiednen Zwecken diente, und nach Befinden der Umſtände allerley bedeuten mußte. Die Schauſpieler erſchienen bis auf ſeltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchſtens durch höhere Federbüſche auf den Hüten und Roſen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptſächlichſten Mittel der Verkleidung waren falſches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Masken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben geſpielt, ſo

lange ihre Stimme es erlaubte. Zwey Schauſpieler-geſellſchaften in London, die zu den vornehmſten gehörten, beſtanden ſogar ganz aus Knaben, nämlich den Chorſängern von der Kapelle der Königin und der Paulskirche. Zwiſchen den Akten war keine Muſik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken ſelbſt Märſche, Tänze, Lieder von einzelnen Singſtimmen und dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenſtöße beym Eintritt hoher Perſonen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe ſie geſprochen wurde, zwiſchen jedem Aufzuge in ſtummer Pantomime (dumb show) vorzuſtellen, allegoriſch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine beſtimmte Richtung zu geben. Shakſpeare hat noch bey dem Schauſpiel im Hamlet dieſe Sitte beobachtet.

Wir ſind jetzt durch den Aufwand an allem theatraliſchen Zubehör: Architektur des Schauſpielhauſes, Beleuchtung, Muſik, Täuſchung der wie auf den Wink eines Zauberſtabes wechſelnden Decorationen, Maſchinerie und Coſtum dergeſtalt verwöhnt, daß uns dieſe dürftige Beſchränktheit auf keine Weiſe zuſagen will. Indeſſen ließe ſich vielleicht manches

zu Gunſten einer ſolchen Verfaſſung der Bühne anführen. Wo durchaus keine glänzenden Nebenſachen anlocken, da werden die Zuſchauer in der Hauptſache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatiſchen Compoſition, und ihrer Belebung durch Vortrag und Gebehrdenſpiel, deſto ſchwerer zu befriedigen ſeyn. Wenn in der äußern Ausſchmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen ſteht, ſo wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leiſten, als ſich durch das Mislungne und Geſchmackwidrige ſtören laſſen. Und wie ſelten iſt das Vollkommne hierin erreicht worden.! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen auf den europäiſchen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Coſtums zu wenden; was darin geleiſtet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geſchienen, und doch kann man ſich aus den Kupferſtichen, welche die gedruckten Schauſpiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer ſehr läppiſch und manierirt ausfiel, und daß man bey allem Bemühen ſich ausländiſch oder antik zu geſtalten, die Mode ſeiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche

Zubehör eines Helden; die Alongen-Perücken und Fontangen haben ſich eben ſo lange im heroiſchen Trauerſpiel behauptet, als in der wirklichen Welt; ſpäterhin hätte man es für barbariſch gehalten, ohne gepudertes und gekräuſeltes Haar zu erſcheinen, auf dieſes ſetzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaſt flatterte über dem gold-papiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt iſt man endlich auf einen reineren Geſchmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Coſtum wirklich gelehrt und in einem ſtrengen Styl beobachtet. Man verdankt dieß hauptſächlich der antiquariſchen Reform in den bildenden Künſten, und der Annäherung des weiblichen Putzes an die griechiſchen Trachten; denn die Schauſpielerinnen waren immer am abgeneigteſten, auf der Bühne die Moden fahren zu laſſen, wodurch ſie in der Geſellſchaft ihre Reize geltend machten. Jedoch ſind die Schauſpieler noch ſehr ſelten, die eine Toge oder einen griechiſchen Purpurmantel mit natürlichem Anſtande zu tragen wiſſen, und nicht in Augenblicken der Leidenſchaft mit dem Halten und Werfen der Drapperie ungebührlich beſchäftigt ſcheinen.

Unſer Syſtem der Decoration iſt eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am beſten angemeſſen iſt. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die ſich allerdings vermeiden laſſen, aber ſelten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencouliſſen aus allen Geſichtspunkten außer einem einzigen, das Misverhältniß der Größe des Schauſpielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perſpectiviſch verkleinerten Gegenſtänden, die ungünſtige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerſpruch der gemahlten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, ſo daß nun das Innre eines Palaſtes und einer Hütte, dieſelbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler ſind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Maſſen; Ueberladung mit überflüßigen und zerſtreuenden Gegenſtänden, weil der Mahler entweder ſeine Stärke in der Perſpective zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierirte, oft ganz unzuſammenhängende, ja unmögliche Ar-

chitektur, in buntſcheckigen Farben, die keiner Stein-art in der Welt ähnlich ſehen. Nur durch die Unwiſſenheit der Zuſchauer in den bildenden Künſten können die meiſten Decorationsmahler Glück machen: ich habe oft ein ganzes Parterr über eine Decoration entzückt geſehn, wovon jedes verſtändige Auge ſich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine ſchlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher geweſen wäre. Daß durch die Verwöhnung des Geſchmacks in Abſicht auf den Glanz der Decorationen und die Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und koſtſpieliges Geſchäft geworden iſt, wobey dann oft die Haupterfoderniſſe, nämlich gute Stücke und gute Schauſpieler, den Nebenſachen nachſtehn müſſen, dieſen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere engliſche Bühne eigentlich keine Decoration hatte, ſo kann man ihr doch den Gebrauch der Maſchinerie nicht ganz abſprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt ſich ohne das beynahe nicht denken. Unter der Regierung Jakobs des Erſten lebte der berühmte Baumeiſter Inigo Jo-

nes, der zur Ausſchmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonſons ſehr zuſammengeſetzte und künſtliche Maſchinen in Bewegung geſetzt hat.

Auf dem ſpaniſchen Theater trat in der Zeit, wo es ſich bildete, derſelbe Umſtand ein, wie auf dem engliſchen, daß man ſich, wenn die Szene einen Augenblick leer blieb, und andre Perſonen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine ſichtbar war; und dieſer Umſtand hat auf die Form der Schauſpiele den vortheilhafteſten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erſt mit dem Decorationsmahler zu Rathe gehen, was ſich würde vorſtellen laſſen und was nicht; noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandner Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten. Er verzwängte die Handlung nicht in Betreff des Wechſels der Zeiten und Oerter, ſondern er ſtellte ſie ſich ganz ſo vor, wie ſie natürlicher Weiſe vorgegangen wäre *); es blieb der Einbildungskraft über-

*) Capel, ein einſichtsvoller und von den übrigen unbillig zurückgeſetzter Commentator Shakſpeare's hat den Vortheil hievon in einer Anmerkung zu Antonius und Cleopatra

laſſen, nach den andeutenden Reden die Zwiſchenräume auszufüllen, und ſich die Umgebungen hinzuzudenken. Dieſer Aufruf an die ergänzende Fantaſie ſetzt freylich nicht nur wohlwollende ſondern auch verſtändige Zuſchauer in einer poetiſchen Stimmung voraus. Die wahre Täuſchung beſteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauſpielkunſt ſo hingeriſſen wird, daß man die Nebenſachen überſieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das ſpöttiſche Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umſtand der ſcheinbaren Wirklichkeit widerſpricht, die, ſtrenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen ſteht, beweiſt die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit getäuſcht zu werden. Dieſer proſaiſche Unglaube kann ſo weit gehen, daß es den theatraliſchen Künſtlern, die unter jeder Verfaſſung der Szene

---

treffend ins Licht geſetzt. Es machte die Dichter ſo kühn, wenn die Wahrheit der Handlung es erfoderte, Auftritte zu entwerfen, die auch der geſchickteſte Maſchiniſt und Decorations-Mahler kaum vor die Augen würden bringen können, wie z. B. in einem ſpaniſchen Schauſpiele Seegefechte vorkommen.

gewiſſe Vergünſtigungen bedürfen, ganz unmöglich fällt, durch ihre Hervorbringungen die Zuſchauer zu ergötzen, und ſo ſind dieſe am Ende die Feinde ihres eignen Genuſſes.

Man beklagt ſich heut zu Tage, und mit Recht, daß in Shakſpeare's Stücken der allzuhäufige Wechſel der Decorationen eine Störung verurſacht. Allein der Dichter iſt hieran ganz unſchuldig. Man muß wiſſen, daß damals die engliſchen ſo wie die ſpaniſchen Schauſpiele ohne Angabe des Schauplatzes und ſeiner Veränderungen gedruckt wurden. Beym Shakſpeare haben die neueren Herausgeber die ſzeniſchen Anweiſungen hinzugefügt, und ſind dabey mit einer pedantiſchen Genauigkeit verfahren. Wer die Aufführung eines Stückes von Shakſpeare zu leiten hat, darf nur dreiſt alle die Veränderungen des Schauplatzes wegſtreichen, die folgendermaßen lauten: „ein andres Zimmer im Palaſt, eine an„dre Straße, ein andrer Theil des Schlachtfeldes," u. ſ. w. Bloß durch dieſes Mittel werden in den meiſten Fällen die Dekorations-Verwandlungen auf eine ganz mäßige Anzahl herabgeſetzt werden.

Von der Kunſt der Schauſpieler auf einem Thea-

ter, das ſo wenig äußern Glanz hatte als das ältere Engliſche, werden diejenigen, welche den Mann nach dem Kleide zu beurtheilen pflegen, geneigt ſeyn, ſich eine wenig vortheilhafte Vorſtellung zu machen. Ich ziehe hieraus einen ganz entgegengeſetzten Schluß: der Mangel an anlockenden Zufälligkeiten macht die Sorgfalt im weſentlichen deſto nothwendiger. Verſchiedne Engländer *) haben ſchon die Meynung geäußert, die Schauſpieler der erſten Epoche möchten vorzüglicher geweſen ſeyn als die der zweyten, wenigſtens bis auf Garrick; und wenn man ſonſt keinen andern Beweis hätte, ſo würde mir dieß ſchon durch die Beſchaffenheit der Stücke Shakſpeare's ſehr wahrſcheinlich werden. Es fällt in die Augen, daß ſeine meiſten Hauptrollen einen großen Schauſpieler erfodern; der hohe und gedrängte Styl ſeiner Poeſie kann ohne den nachdrücklichſten und biegſamſten Vortrag nicht verſtanden werden; oft ſetzt er zwiſchen den Reden ein ſchwieriges ſtummes Spiel voraus, welches er gar

*) S. ein Geſpräch vor dem 11ten Bande von Dodsley's old plays.

nicht angiebt. Ein Dichter, der bloß und unmittelbar für die Bühne arbeitet, wird ſeine ganze Wirkung nicht auf ſolche Züge berechnen, von denen er voraus ſieht, daß ſie bey der Aufführung durch die Ungeſchicklichkeit ſeiner Dollmetſcher verlohren gehen werden. Shakſpeare hätte alſo ſeine dramatiſche Kunſt gefliſſentlich herabſtimmen müſſen, wenn er nicht vortreffliche theatraliſche Gehülfen gehabt hätte. Der Name und das rühmliche Andenken einiger von ihnen hat ſich bis auf unſre Zeit erhalten. Weil man nicht gern einem einzigen Manne zwey große Talente in gleichem Maße zugeſteht, ſo hat man nach ſehr unſtatthaften Gründen angenommen, Shakſpeare ſelbſt ſey nur ein mittelmäßiger Schauſpieler geweſen *). Die Lehren Hamlets an den

*) Man hat noch keine beſtimmte Nachricht von einer Hauptrolle gefunden, die Shakſpeare in ſeinen eignen Stücken übernommen hätte. Im Hamlet ſpielte er den Geiſt: allerdings eine ſehr wichtige Rolle, weil das ganze Stück Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen, wenn ſie verfehlt wird. Ein Schriftſteller jener Zeit ſagt in einem ſatiriſchen Pamphlet, der Geiſt habe erbärmlich gewinſelt, daraus ſchließt man, Shakſpeare habe ſchlecht geſpielt: welche Logik! Bey der Herſtellung des Theaters unter Carl dem Zwey-

Schauſpieler beweiſen wenigſtens, daß er ein vollkommner Kenner war. Freylich iſt die Einſicht und das richtige Urtheil nicht immer mit den Mitteln der Ausführung gepaart; Shakſpeare beſaß aber ein ſehr wichtiges und zu oft nachgelaſſenes Erfoderniß der ernſten Schauſpielkunſt, eine ſchöne und edle Geſichtsbildung. Auch iſt es nicht wahrſcheinlich, daß er Vorſteher des angeſehnſten Schauſpielhauſes geworden ſeyn würde, ohne das Talent ſelbſt zu

---

ten war man begierig, Ueberlieferungen und Nachrichten aus der ältern Zeit einzuſammeln. Lowin, der urſprüngliche Hamlet, unterrichtete Betterton über die Weiſe, wie die Rolle zu faſſen wäre. Es lebte noch ein Bruder Shakſpeare's, ein ſteinalter Mann, der niemals litterariſche Bildung gehabt, und bey dem das Alter das Gedächtniß geſchwächt hatte. Aus dieſem konnte man nichts weiter herausbringen als: er habe zuweilen ſeinen Bruder in der Stadt beſucht, und ihn einsmals einen Greis mit weißem Haar und Bart ſpielen ſehen. Nach der Beſchreibung ſchloß man, dieß müſſe der treue Bediente Adam in Wie es euch gefällt geweſen ſeyn, ebenfalls eine Rolle vom zweyten Range. Bey den meiſten Stücken Shakſpeare's weiß man nicht das geringſte über die Rollenvertheilung. Bey zwey Stücken Ben Jonſons ſteht Shakſpeare's Name unter denen der vornehmſten Schauſpieler.

ſpielen und das Spiel Andrer zu lenken. Konnte doch Ben Jonſon, wiewohl ein verdienſtvoller Dichter, nicht einmal die Stelle eines Schauſpielers erlangen, weil er keine glückliche Anlage hatte. Aus der angeführten Stelle im Hamlet, aus der burlesken Tragödie der Handwerker im Sommernacht-Traum, und aus manchen andern Stellen, geht hervor, daß es ſchon damals eine Ueberſchwemmung von ſchlechten Schauſpielern gab, die auf alle die Abwege geriethen, woran wir uns heut zu Tage ärgern; aber das Publicum wußte, wie es ſcheint, ſehr gut zu unterſcheiden, und war nicht leicht zu befriedigen *).

Ein kritiſches und ergründendes Studium der Alterthümer des engliſchen Theaters läßt ſich nur in England ſelbſt anſtellen: die alten Abdrücke der dahin gehörigen Stücke ſind ſogar dort ſelten, und in

*) Merkwürdig iſt in dieſer Hinſicht folgendes Gleichniß in Richard dem Zweyten;

As in a theatre the eyes of man,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious, etc.

auswärtigen Bibliotheken gar nicht vorhanden; die neueren Sammler haben nur einzelne Proben und nicht den ganzen Vorrath geben können. Es wäre ſehr wichtig, alle Schauſpiele beyſammen zu ſehen, die unbezweifelt vorhanden waren, ehe Shakſpeare ſeine Laufbahn antrat, um mit Gewißheit zu entſcheiden, was er etwa in der dramatiſchen Kunſt von Andern lernen mögen. Das Jahr der Erſcheinung eines Stückes auf der Bühne iſt aber meiſtens ſchwer auszumitteln, weil der Druck oft erſt ſehr lange nachher erfolgte. Wenn man in den Arbeiten der Zeitgenoſſen Shakſpeare's, auch der älteren, die aber doch gleichzeitig mit ihm zu ſchreiben fortfuhren, Aehnlichkeiten mit ſeinem Styl und Spuren ſeiner Kunſt entdeckt, ſo bleibt es immer zweifelhaft, ob man ſie für das ſchwächere Vorbild, oder für die unvollkommne Nachahmung zu halten hat. Shakſpeare ſcheint eben die Biegſamkeit des Geiſtes, und eben die Beſcheidenheit gehabt zu haben wie Raphael, der auch, ohne doch jemals ein Nachahmer, und ſeinem hohen und ſtillen Genius ungetreu zu werden, alle Fortſchritte ſeiner Mitwerber zu ſeinem Vortheile verwandte.

Einige ſchwache Verſuche, die Form der antiken Tragödie mit Chören u. ſ. w. einzuführen, ſind frühzeitig zum Vorſchein gekommen, aber bald ohne Wirkung verſchollen. Sie zeigen, wie die meiſten von den Neueren gemachten Verſuche dieſer Art, durch welche ſeltſamen Brillen man die alten Dichter ſah: denn es iſt unglaublich, wie unähnlich ſie den griechiſchen Tragödien ſind, nicht bloß an Werth und Gehalt, das verſteht ſich von ſelbſt, ſondern ſogar in den Aeußerlichkeiten, welche am leichteſten zu faſſen ſind. Am häufigſten wird Ferrer und Porrex oder das Trauerſpiel vom Gorboduc angeführt, die Arbeit eines Lords aus den erſten Zeiten der Eliſabeth. Pope hat dieß Stück wegen ſeiner Regelmäßigkeit hoch geprieſen, und beklagt, daß die gleichzeitigen Dichter nicht auf dieſem Wege fortgegangen; ſo, meynte er, hätte ſich in England ein claſſiſches Theater bilden können. Dieß Urtheil beweiſt nur, daß Pope, der doch für einen vollendeten Kenner der Poeſie gilt, ſelbſt von den erſten Elementen der dramatiſchen Kunſt keinen Begriff hatte. Es giebt nichts geiſt- und lebloſeres, auch im Ton der Sprache und im Versbau ein-

förmiger hingeleyertes als dieſen Ferrer und Porrer; wiewohl die Einheiten des Ortes und der Zeit keineswegs beobachtet und eine Menge Begebenheiten darin abgefertigt ſind, ſo bleibt dennoch der Schauplatz gänzlich leer an Bewegung: alles, was geſchieht, wird in endloſen Berathſchlagungen zuvor angekündigt, und nachher in eben ſo endloſen Erzählungen berichtet. Ein andres misglücktes Werk verwandter Art, Muſtapha, ebenfalls von einem großen Herrn, iſt ein ermüdendes Gewebe von allen Spitzfindigkeiten der Staatsraiſon; beſonders die Chöre ſind wahre Abhandlungen. Indeſſen finden ſich unter den unzähligen gereimten Sentenzen manche, die wohl in den ſpäteren Stücken Corneille's ihre Stellen einnehmen könnten. Kyd, einer von den Vorgängern Shakſpeare's, die Ben Jonſon mit Lobe nennt, hat Garniers Cornelia bearbeitet. Das heißt in der That die Nachahmung der Alten aus der dritten oder vierten Hand empfangen.

Das erſte ernſthafte Stück, welches auf eine populare Wirkung berechnet war, iſt die ſpaniſche Tragödie, von dem Schauplatze der Geſchichte und nicht von der Entlehnung aus einem ſpani-

ſchen Schriftſteller ſo benannt. Es erhielt ſich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielſcheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt ſo zu gehen daß das Publicum nicht leicht von einer in der erſten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunſt gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längſt beſſere ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieſes Stück iſt allerdings voller Abgeſchmacktheiten; der Verfaſſer hat ſich an die Schilderung der gewaltſamſten Lagen und Leidenſchaften gewagt, ohne ſeine Ohnmacht zu ahnden; beſonders iſt die Kataſtrophe, die an Entſetzlichkeit alles erſinnliche überbieten ſoll, auf läppiſche Art herbeygeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze iſt wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unſichrer Hand gekritzelt. Bey vielem Bombaſt hat doch der Ton des Dialoges etwas natürliches, ja vertrauliches, und im Wechſel der Auftritte ſpürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beyfall, den dieß unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakſpeare's Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte ſich in die engliſche Proſa und in den Geſprächston eine verſchrobne Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm ſo gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftſteller war, und daß die Hofdamen nach ſeinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Luſtſpiel in Proſa, Campaspe, iſt ein warnendes Beyſpiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatiſchen Einfällen niemals ein dramatiſches Ganzes zuſammen baut. Der Verfaſſer war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geſchichte Eduards des Zweyten zwar ſehr kunſtlos, jedoch mit einer gewiſſen Treue und Einfalt behandelt, ſo daß manche Auftritte ihre pathetiſche Wirkung nicht verfehlen. Seine Verſe ſind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonſon dazu kommt, den Ausdruck: Marlow's mighty line, von ihm zu gebrauchen, begreiſe ich nicht. Von Lilly's ſüßlicher Manier konnte Shakſpeare nichts lernen oder

benutzen; in Marlow's Eduard dem Zweyten hingegen glaube ich allerdings das ſchwächere Vorbild der früheſten hiſtoriſchen Stücke Shakſpeare's zu entdecken.

Unter den alten Luſtſpielen in Dodsley's Sammlung ſcheinen mir der Flurſchütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon aus der früheren Zeit vor Shakſpeare herzurühren. Beyde ſind nicht ohne Verdienſt, in der Manier der Marionettenſtücke: in dem erſten iſt eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem Zweyten eine ſcherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bey den Anfängen des engliſchen Theaters länger aufgehalten, als ſie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung ans Licht gebracht hat, Shakſpeare zeige mehr Verwandſchaft mit den in Vergeſſenheit gerathnen Werken ſeiner Zeitgenoſſen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt geweſen. Gewiſſe äußre Aehnlichkeiten dürfen uns eben ſo wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildniſſen aus derſelben Zeit. Im engern Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtſchaft der Züge,

die den Geiſt und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger Beweis für obige Behauptung nur ſolche Schauſpiele angeführt werden, die ausgemacht vor dem Anfange von Shakſpeare's Laufbahn geſchrieben ſind; denn in den Werken ſeiner jüngern Zeitgenoſſen, eines Decker, Marſton, Webſter und Andrer iſt die etwanige Aehnlichkeit ganz natürlich zu erklären: die Spuren der Nachahmung Shakſpeare's ſind deutlich genug. Ihre Nachahmung hielt ſich indeſſen bloß an das Aeußerliche und Einzelne; dieſe Schriftſteller haben in der That, ohne die Tugenden ihres Muſters, alle die Fehler an ſich welche unverſtändige Beurtheiler an Shakſpeare fälſchlich getadelt haben.

Ein etwas günſtigeres Urtheil verdienen Chapman, der Ueberſetzer des Homer, und Thomas Heywood, nach den einzelnen Probeſtücken von ihnen in Dodsley's Sammlung. Chapman hat die bekannte Geſchichte der Matrone von Epheſus unter dem Titel die Thränen der Witwe nicht ohne komiſches Talent behandelt. Heywoods durch Güte getödtete Frau (A woman kill'd with kindness) iſt ein bürgerliches Trauerſpiel: ſo früh

finden ſich ſchon Beyſpiele von dieſer Gattung, die man für neu ausgegeben hat. Es iſt die Geſchichte einer zärtlich geliebten, und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordnen Gattin; ihr Fehltrit wird entdeckt, ihr Gemahl kann keinen härteren Entſchluß über ſich gewinnen, als ſie ohne Kränkung ihrer Ehre von ſich zu entfernen; ſie grämt ſich vor Reue zu Tode. Die Verführung iſt nicht gehörig durch eine allmähliche Stufenfolge hindurchgeführt, aber die letzten Auftritte ſind wahrhaft erſchütternd. Ein deutlich ausgeſprochener moraliſcher Zweck iſt vielleicht dem bürgerlichen Trauerſpiel weſentlich; oder vielmehr eben dadurch wird eine Darſtellung menſchlicher Schickſale, ſie mögen Könige oder Privat-Familien betreffen, aus der idealiſchen Sphäre in die proſaiſche Welt herabgezogen. Aber wenn man einmal dieſe untergeordnete Gattung gelten läßt, ſo wird man finden, daß die Foderungen der Moral und der dramatiſchen Kunſt zuſammentreffen, und daß die höchſte Strenge der ſittlichen Grundſätze wiederum zur dichteriſchen Erhebung führt. Der Anblick der unächten Reue, die nur

die Strafe abzukaufen ſucht, iſt peinlich; die Reue, als der Schmerz über die unerſetzliche Einbuße der Unſchuld, iſt einer wahrhaſt tragiſchen Schilderung fähig. Man gebe dem obigen Stücke einen glücklichen Schluß, denſelben, der heut zu Tage in einem bekannten Schauſpiele trotz des Aergerniſſes ſo allgemeinen Beyfall geſunden hat: nämlich die Ausſöhnung der Gatten, nicht am Sterbebette der Reuigen, ſondern bey geſundem Muthe, und die Erneuerung der Ehe; ſo würde es nicht nur um den moraliſchen, ſondern auch um den poetiſchen Eindruck geſchehen ſeyn.

Uebrigens iſt dieß Stück von Heywood ziemlich kunſtlos und leicht hin gearbeitet: ſtatt die Haupthandlung gehörig zu entwickeln, zerſtreut uns der Verfaſſer durch eine zweyte Verwickelung, die mit jener gar nicht oder ſehr loſe zuſammenhängt. Dieß darf uns nicht wundern, denn Heywood war zugleich ein Schauſpieler und ein übermäßig fruchtbarer Schriftſteller. Er hatte, wie er ſelbſt ſagt, zwey hundert und zwanzig Stücke ganz oder großentheils geſchrieben, und war ſo ſorglos über dieſe vermuthlich ohne viele Mühe zu Stande gebrachten

Hervorbringungen, daß ihm die Handſchriften der meiſten abhanden gekommen waren, und daß nur fünf und zwanzig zur Bekanntmachung für den Druck übrig blieben.

Allen den bisher genannten Schriftſtellern und noch vielen andern iſt es nicht gelungen, wie viel Beyfall ſie auch bey ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakſpeare's jüngeren Zeitgenoſſen und Mitwerbern erlangten dieſe Auszeichnung nur wenige; hauptſächlich Ben Jonſon, Beaumont und Fletcher, und Maſſinger.

Ben Jonſon fand an Shakſpeare einen bereitwilligen Aufmunterer ſeines Talentes. Sein erſtes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in ſeiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakſpeare's Fürſprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakſpeare ſogar ſelbſt Hand an, und übernahm in beyden eine Hauptrolle. Dieſe gaſtfreye Aufnahme wurde dem großen Geiſte, der über alle Eiferſucht und kleinliche Künſtler-Leidenſchaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonſon überhob

ſich gegen Shakſpeare mit ſeiner Schulgelehrſamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte, er ſtreute ſeinen Stücken und Prologen allerley beißende Anſpielungen ein, und verwarf beſonders jene Bezauberungen der Fantaſie, die Shakſpeare's eigenthümliches Erbtheil waren, als dem ächten Geſchmack entgegen. Zu ſeiner Entſchuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Geſtirn gebohren war: ſeine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten ſich eines geringen Beyfalls neben der erſtaunlichen Popularität Shakſpeare's; obendrein hetzten ihn ſeine Nebenbuhler mit theatraliſchen und andern Satiren, als einen läſtigen Pedanten, der alles beſſer wiſſen wollte wie ſie: alles dieß zuſammen machte ihm viel ſchwarzgallichten Humor. Er beſaß wirklich einen ſehr gründlichen Verſtand, er war ſich bewußt, daß er die Kunſt mit Ernſt und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenſchaft verſagt hatte, welche durch keine Anſtrengung erlangt wird, nämlich die Grazie, konnte er freylich nicht ahnden. Er dachte: ſeines Fleißes kann ſich jedermann rühmen, wie Leſſing bey einer ähnlichen Gelegenheit ſagt. Nach

einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er alſo die Partey, im Voraus zu erklären, ſeine Stücke ſeyen gut, und wenn ſie nicht gefallen ſollten, ſo könne dieß nur von dem Unverſtande der Menge herrühren. Sehr luſtig lautet die Ueberſchrift eines verunglückten Luſtſpiels, das er im Druck herausgab: „wie es niemals vorgeſtellt, ſondern von gewiſſen Dienern des Königs höchſt nachläßig geſpielt, und von andern Unterthanen des Königs noch ekler angeſehen und getadelt worden.“ *)

Jonſon war ein kritiſcher Dichter, im guten und im ſchlimmen Sinne des Wortes. Er ſuchte ſich deutlich Rechenſchaft abzulegen, was er jedesmal zu leiſten habe: es gelang ihm daher am beſten mit derjenigen Gattung, woran der Verſtand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneten Antheil hat, dem Charakter-Luſtſpiel. Er legte aber nichts in ſeine Werke hinein, was kritiſche Zergliederungen nicht wieder heraus-

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some, the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others the King's subjects.

ziehen können, weil er zu dieſen das Zutrauen heg- te, ſie erſchöpften alles, wodurch die Poeſie gefällt und entzückt. Er ſah nicht ein, daß in der chemi- ſchen Retorte des Kritikers eben das koſtbarſte, der flüchtige Lebensgeiſt eines Gedichts, verdunſtet. Es fehlt ſeinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von neuem anzieht und bezaubert, eben weil es ſich nicht erklären läßt. In den lyriſchen Stücken ſeiner Masquen vermißt man eine gewiſſe geiſtige Muſik der Bilder und Töne, die ſich nicht durch genaue Beobachtung ſchwieriger Sylbenmaße hervorbringen läßt. Ueber- all ſteht er zurück in Bezug auf ſolche Vorzüge, die ſich von ſelbſt einſtellen müſſen, und um die es ſchon geſchehen iſt, wenn der Künſtler ſie ſich abſichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht ver- argen, wenn er ſeine Werke für verdienſtlich hielt, denn ſie ſind wirklich ganz ſein eignes Verdienſt, wie erworbne ſittliche Eigenſchaften. Es koſtete ihm Mühe ſie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit ſie zu leſen. Sie gleichen feſten und zweck- mäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das ſchwerfällige Gerüſte ſtehen geblieben iſt, welches

den leichten Ueberblick und den harmoniſchen Eindruck hindert.

Man hat von Jonſon zwey tragiſche Verſuche, und eine beträchtliche Anzahl Luſtſpiele und Masquen.

Zur Würde des tragiſchen Tons konnte er ſich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetiſchen. Da er überall den Grundſatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht abſprechen kann, ſo iſt es merkwürdig, wie weit ſich ſeine beyden Trauerſpiele in Gehalt und Form von der griechiſchen Tragödie entfernen. Man ſieht an dieſem Beyſpiel, welchen Einfluß der herrſchende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunſt einmal eingeſchlagen, auch auf einen ſehr ſelbſtſtändigen Geiſt hat. Bey dem hiſtoriſchen Umfange, den Jonſon ſeinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch ſind beyde Stücke mit einer Menge von Nebenperſonen überhäuſt, dergleichen man in keiner griechiſchen Tragödie findet. Im Catilina ſpricht der Geiſt des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyeſtes von

Seneca; dem Ende jedes Aufzuges iſt ein lehrhafter moraliſirender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu ſeyn. Darauf beſchränkt ſich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bey der Form von Shakſpeare's hiſtoriſchen Schauſpielen, aber ohne deren romantiſchen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit ſagen, ob Jonſon ſchon Shakſpeare's römiſche Stücke vor Augen hatte; vermuthlich wenigſtens beym Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunſt abgelernt, der Geſchichte treu zu bleiben, und dennoch die Foderungen der Poeſie zu befriedigen. Unter Jonſons Händen iſt der Stoff eben Geſchichte geblieben, ohne Poeſie zu werden; die geſchilderten politiſchen Vorfälle haben mehr das Anſehen eines Geſchäftes als einer Handlung. Catilina und Sejanus ſind gründliche dramatiſche Studien nach dem Salluſt und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das iſt das Beſte, was ſich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher iſt als Sejan, muß man noch die nicht verſchmolzne Ungleichartigkeit der Maſſen tadeln. Der erſte Aufzug hat am meiſten

Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man ſieht eine geheime Zuſammenkunft der Verſchwörer, und die Natur ſcheint durch furchtbare Anzeichen der raſenden Begeiſterung der Bosheit zu antworten. Der zweyte Aufzug ſchildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verſchwörung ans Licht kam, und ſtreiſt ſtark an das Luſtſpiel hin; die letzten drey Aufzüge enthalten dialogiſirte Geſchichte, mit vielem Verſtande entwickelt, aber ohne ſonderliche poetiſche Erhebung. Es iſt zu beklagen, daß Jonſon nur ſeinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakſpeare's Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu ſehen, durch welche Mittel dieſer die Einförmigkeit des Stücks zu beleben verſucht haben mag, ohne deſſen Plan zu verändern, und in wie fern ſich ſein Genius fremden Abſichten zu fügen gewußt.

Nach dieſen Verſuchen entſagte Jonſon der tragiſchen Muſe, und in der That beſtimmte ihn auch ſein Talent ganz für das Luſtſpiel und zwar für das Character-Luſtſpiel. Indeſſen iſt ſeine Characteriſtik mehr ernſthaft ſpottend als zum Lachen einge-

richtet; die ſpäteren römiſchen Satiriker waren faſt noch mehr ſeine Muſter als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm verſagt, der harmlos um alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu ſeyn ſcheint, aber um ſo philoſophiſcher iſt, weil er nicht eine beſtimmte Lehre einkleidet, ſondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonſons komiſchen Erfindungen zeigt ſich mehr Beobachtungsgeiſt als Fantaſie. Deswegen ſind ſeine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt ſehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals ſeine Zuflucht zu einer Novelle. Aber ſeine Mittel der Verwickelung und Auflöſung ſind oft unwahrſcheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit die Einbildungskraft zu beſtechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er ſo viel Raum zum Ausmahlen der Character, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und die Handlung ſich nur ſchwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmahlern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommerſproſſe mit in die Nachahmung aufnehmen

zu müſſen glauben. Er iſt häufig beargwohnt worden, wirkliche Perſonen mit dieſer oder jener Rolle zu meynen; zugleich hat man ihm vorgerückt, ſeine Character ſeyen bloß perſonifizirte Allgemeinbegriffe, und wiewohl dieſe Vorwürfe einander zu widerſprechen ſcheinen, ſo ſind ſie doch beyde nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodiſcher Kopf: wo er alſo einen Character einmal bey einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er dieſen ſtrenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne ſich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abſchweifung geſchienen. Auch ſind ſeine Namen meiſtens bis zu einer misfälligen Deutlichkeit ſprechend, und zum Ueberfluſſe fügt er nicht ſelten dem Perſonen-Verzeichniß erklärende Beſchreibungen bey. Auf der andern Seite übte er den Grundſatz, der Komiker müſſe das wirkliche Leben darſtellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meiſtens die Sitten ſeiner Nation und ſeiner Zeit auf: dieß war zu loben, aber er hing ſich oft zu ſehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltſamkeiten und Ziererëyen des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach ſo vorübergehend ſind als

Kleidertrachten. Deswegen veraltete ſein Komiſches zum Theil ſehr ſchnell, und ſchon bey Wiedereröffnung des Theaters unter Carl dem Zweyten fanden ſich keine Schauſpieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Localfarben, wenn ſie nicht verbleichen ſollen, müſſen ganz mit Geiſt durchdrungen ſeyn. Dieß wußte Shakſpeare zu leiſten. Man vergleiche ſeinen Osrick im Hamlet mit Faſtidius Brisk in Jonſons Jedermann außer ſeinem Humor: beydes ſind Schilderungen der faden Ziererey eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er ſeine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verſtändliches Bild der Geckerey, Faſtidius iſt ein Porträt in einer aus der Mode gekommnen Tracht, und weiter nichts. Indeſſen iſt Jonſon nicht immer in dieſen Fehler verfallen; ſein Hauptmann Bobadill zum Beyſpiel in Jedermann in ſeinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abentheurer, der ſich bey jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, iſt zwar bey weitem nicht ſo ergötzlich und original als Piſtol, aber er bleibt in ſeiner Art auch nach veränderten Sitten muſter-

haft, und ſpätere engliſche Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonſons erſter Arbeit, iſt die Handlung äußerſt ſchwach und unbedeutend In dem folgenden, Jedermann außer ſeinem Humor, iſt er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komiſche Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Intereſſe der Situationen zu ſuchen: es iſt eine Rhapſodie lächerlicher Auftritte ohne Zuſammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomäi-Jahrmarkt iſt bloß eine derbe Bambocciate, worin ſich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereyen und Diebereyen, die bey einer ſolchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geſchildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: ſeine caſuiſtiſche Berathſchlagung, ob es erlaubt ſey, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu eſſen, nachher ſeine Strafrede gegen die Marionetten als einen heidniſchen Bilderdienſt, ſind unvergleichlich und voll von dem kräftigſten komiſchen Salz. Ben Jonſon ſah damals wohl nicht voraus,

daß die Puritaner nach einem Menſchenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereyen an ſeiner Kunſt eine ſehr ernſthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meiſten Lob: Volpone, der Alchymiſt und Epicoene oder das ſtumme Mädchen. In Volpone hat ſich Jonſon einmal in italiäniſche Sitten verſetzt, aber nicht von der idealiſchen Seite. Der Hauptgedanke iſt vortrefflich und großentheils meiſterlich ausgeführt, nachher aber geht alles zu ſehr auf Gaunereyen aus, wo dann die Criminal-Juſtiz ins Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Beſtrafung der Schuldigen ein nichts weniger als luſtiges Ende. Im Alchymiſten gewähren ſo wohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt ſich der Verfaſſer zu gründlich auf alchymiſtiſche Gelehrſamkeit ein. Von einem unverſtändlichen Kauderwelſch müſſen im Luſtſpiel nur kurze Proben gegeben werden, und am beſten iſt es, wenn ſie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher dieſe geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabſichtet; auf die Länge fortgeſetzt macht es

Langeweile, wie in den Schriften ſelbſt, die dabey zum Muſter gedient haben. In dem dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer fantaſtiſchen Erfindung, womit er anhebt, die aber freylich nicht die ſeinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuſchte Erwartung kann durch andre Szenen von gutem komiſchem Gehalt nicht zufrieden geſtellt werden.

Von allen Stücken Jonſons möchte wohl keines, ganz ſo wie es iſt, heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie ja auch die meiſten ſchon zu ſeiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften ſich mit Glück machen laſſen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und ſo wohl an ſeinen Vorzügen als an ſeinen Mängeln viel zu lernen. Seine Character ſind meiſtens feſt und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunſt ſie durch den Contraſt der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Szenen ſo glücklich angelegt wie die in Jedermann in ſeinem Humor, wo der eiferſüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geſchäft abgerufen wird, da ſeine Frau eben einen ihm verdächtigen Beſuch erwartet, wo er alſo ſeinen Bedienten gern

zum Wächter beſtellen will, ohne ihm doch ſein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte ſeine Eiferſucht merken. Dieſe Szene iſt ein Meiſterſtück, und wenn Jonſon immer ſo componirt hätte, ſo müßte man ihn unter die erſten komiſchen Dichter zählen.

Bloß der Vollſtändigkeit wegen erwähnen wir die Masquen: allegoriſche Gelegenheitsſtücke, meiſtens für Hoffeſte beſtimmt, und mit Maſchinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Geſang ausgeſchmückt. Dieſe Nebengattung iſt mit Jonſon beynahe wieder ausgeſtorben, ſpäterhin hat nur der Comus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bey der bloßen Perſonification ſtehen bleibt, ſo muß ſie in einem Schauſpiel unfehlbar froſtig ausfallen; die Handlung ſelbſt ſollte allegoriſch werden, und dazu gehören ſinnreiche Erfindungen, wovon uns beynahe nur die ſpaniſchen Dichter glückliche Beyſpiele darbieten. Die bemerkenswertheſte Eigenheit der Masqen von Jonſon ſcheinen mir die ſogenannten Antimasquen zu ſeyn: eine Parodie, die der Dichter ſelbſt zuweilen ſeiner Erfindung beyfügt, und meiſtens dem ernſthaften

Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealiſchen Schmeicheleyen, wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht ins ſüßliche fallen, ſo wäre bey ſolchen Gelegenheiten dieß Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonſon, der in allen Stücken die Kunſt etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meiſter eines Handwerks, daß er ſich einen Geſellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Namens Broom, der ſich durch den Umgang und die Lehren ſeines Herrn zum Schauſpieldichter bildete, und mit Beyfall Luſtſpiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletcher werden immer zuſammen genannt, als wären ſie zwey unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinſchaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Dieſe Vorſtellung iſt aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar ſehr wenig von ihren Lebensumſtänden, indeſſen iſt es gewiß, daß Beaumont ſehr jung ſtarb; Fletcher überlebte ſeinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr ſo anhaltend fort in ſeiner Laufbahn als dramatiſcher Dichter thätig zu ſeyn, daß verſchiedne

Stücke von ihm erſt nach ſeinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlaſſene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beyder Namen geſammelten Stücke belaufen ſich über funfzig; es iſt alſo wahrſcheinlich, daß von dieſer beträchtlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletchers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletchers Werke erſchienen erſt eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben ſich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritiſch zu ſondern, noch weniger über die etwanige Verſchiedenheit ihres Talents Aufſchlüſſe zu geben. Einige Zeitgenoſſen haben Fletchern insbeſondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und ſeinem Freunde reifes Urtheil zugeſchrieben; jener war nach ihrer Meynung eigentlich das erfinderiſche Genie, dieſer der lenkende und mäßigende Kunſtrichter. Allein dieſe Angabe gründet ſich auf nichts. Es iſt jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an ſichern Kennzeichen zu unterſcheiden, und es verlohnt ſich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeſchriebnen Stücke, mögen ſie nun von einem allein, oder von beyden zuſammen herrühren, ſind in demſelben

Geiſte und in derſelben Manier gedichtet. Es iſt alſo wahrſcheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beyderſeitigen Mängel zu ergänzen, ſondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart ſie bewog, ſich ſo anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bey Lebzeiten Shakſpeare's, Beaumont ſtarb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodirenden Anſpielungen läßt ſich ſchließen, daß ſie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem ſie doch ſo vieles gelernt, und aus dem ſie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten ſeinem Beyſpiel in der ganzen Form ihrer Schauſpiele, unbekümmert um Ben Jonſons abweichende Grundſätze und um die Nachahmung der Alten. Sie ſchöpften wie er aus Novellen und Romanen, ſie ließen pathetiſche und burleske Auftritte mit einander abwechſeln, und ſuchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Abſicht, Shakſpeare'n in derſelben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage;

ihre lobenden Zeitgenoſſen gehn geradezu mit der Sprache heraus, ſtellen Shakſpeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch dieſe ſey die engliſche Bühne erſt zu ihrer Vollkommenheit gebracht worden. In der That verdunkelten ſie in einem gewiſſen Grade Shakſpeare's Ruhm in dem nächſten Menſchenalter nach ihm, und noch unter Carl dem Zweyten beſaßen ſie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater ſelbſt das Vortreffliche durch häufige Wiederholung ſich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, ſo iſt die dramatiſche Kunſt dem Einfluß der Mode ſehr unterworfen; ſie iſt mehr als andre Zweige der Litteratur und ſchönen Kunſt der Gefahr ausgeſetzt, ſchnell vom großen einfachen Styl zu einer ſchimmerreichen und oberflächlichen Manier über zu gehen.

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetſten Talenten, es fehlte ihnen faſt nichts als tiefer Ernſt des Gemüthes und eine gewiſſe künſtleriſche Weisheit, die in allem Maß hält, um einen Platz neben den größten

Geiſte und in derſelben Manier gedichtet. Es iſt alſo wahrſcheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beyderſeitigen Mängel zu ergänzen, ſondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart ſie bewog, ſich ſo anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bey Lebzeiten Shakſpeare's, Beaumont ſtarb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodirenden Anſpielungen läßt ſich ſchließen, daß ſie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem ſie doch ſo vieles gelernt, und aus dem ſie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten ſeinem Beyſpiel in der ganzen Form ihrer Schauſpiele, unbekümmert um Ben Jonſons abweichende Grundſätze und um die Nachahmung der Alten. Sie ſchöpften wie er aus Novellen und Romanen, ſie ließen pathetiſche und burleske Auftritte mit einander abwechſeln, und ſuchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Abſicht, Shakſpeare'n in derſelben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage;

ihre lobenden Zeitgenoſſen gehn geradezu mit der Sprache heraus, ſtellen Shakſpeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch dieſe ſey die engliſche Bühne erſt zu ihrer Vollkommenheit gebracht worden. In der That verdunkelten ſie in einem gewiſſen Grade Shakſpeare's Ruhm in dem nächſten Menſchenalter nach ihm, und noch unter Carl dem Zweyten beſaßen ſie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater ſelbſt das Vortreffliche durch häufige Wiederholung ſich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, ſo iſt die dramatiſche Kunſt dem Einfluß der Mode ſehr unterworfen; ſie iſt mehr als andre Zweige der Litteratur und ſchönen Kunſt der Gefahr ausgeſetzt, ſchnell vom großen einfachen Styl zu einer ſchimmerreichen und oberflächlichen Manier über zu gehen.

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetſten Talenten, es fehlte ihnen faſt nichts als tiefer Ernſt des Gemüthes und eine gewiſſe künſtleriſche Weisheit, die in allem Maß hält, um einen Platz neben den größten

dramatiſchen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie beſaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegſamkeit des Geiſtes, und eine glückliche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtſinn ausartete. Die höchſte Vollkommenheit haben ſie faſt nirgends erreicht, ich möchte behaupten, ſie haben ſie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils ſcheinen ſie ganz nahe daran zu ſeyn. Und warum blieb es ihnen verſagt den letzten Schritt zu thun? Die Poeſie war für ſie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, ſondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie gingen zuvörderſt auf die Wirkung, die dem großen Künſtler von ſelbſt zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht iſt, ſich ſelbſt zu befriedigen. Schauſpieler waren ſie nicht *) wie die meiſten ihrer Vorgänger; aber ſie lebten in der Nähe des Theaters, in beſtändigem Verkehr damit, und ſie verſtanden ſich vor-

*) In dem von Jakob dem Erſten ertheilten Privilegium der königlichen Schauſpieler wird neben Shakſpeare Lawrence Fletcher als Vorſteher der Geſellſchaft genannt. Der Dichter hieß John Fletcher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

trefflich darauf. Auch kannten ſie ihre Zeitgenoſſen aus dem Grunde, allein ſie fanden es bequemer, dem Publicum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakſpeare zu ſich emporzuheben. Sie lebten in einem kräſtigen Zeitalter, welches leichter Ausſchweiſungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen ſich daher niemals von poetiſchen noch moraliſchen Bedenklichkeiten aufhalten, und dieſe Zuverſicht kam ihnen zu Statten: ſie gleichen gewiſſermaßen Nachtwandlern, die bey verſchloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbſt wenn ſie das verkehrteſte unternehmen, ſo greifen ſie es mit einem gewiſſen Geſchick an. Bey anfangender Ausartung der dramatiſchen Kunſt verlieren die Zuſchauer zuerſt die Fähigkeit, ein Schauſpiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zuſammenſetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletcher daher den wenigſten Fleiß. Nicht ſelten laſſen ſie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und ſcheinen ſie beynah zu vergeſſen, ſie bringen etwas anders an, was an ſich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an dieſe Stelle gehört, und nicht

vorbereitet iſt. Sie ſpannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, ſie reißen mit ſich fort; jedoch erregen ſie die Erwartung beſſer als ſie ſie zu befriedigen wiſſen. So lange man ſie lieſt, fühlt man ſich lebhaft getroffen, aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meiſten mislingt es ihnen mit ihren tragiſchen Anſprüchen, weil ſie das Gefühl nicht genug aus den Tiefen der menſchlichen Natur ſchöpfen, und die Betrachtung nicht genug auf die menſchlichen Schickſale im allgemeinen hinlenken; weit vorzüglicher ſind ſie im Komiſchen, und in den ernſthaften und pathetiſchen Darſtellungen, welche die Mitte zwiſchen dem Komiſchen und Tragiſchen einnehmen. Die Character ſind oft mit einer gewiſſen Willkühr angelegt, und werden ſich ſelbſt ungetreu, wenn es dem Dichter nach ſeinen augenblicklichen Bedürfniſſen bequem fällt; in der äußerlichen Erſcheinung haben ſie Haltung genug. Den ganzen Nachdruck ihres Talents wenden Beaumont und Fletcher auf Gemählde der Leidenſchaften; allein ſie laſſen ſich wenig mit der geheimen Geſchichte des Herzens ein: ſie übergehen die erſten Regungen und die allmähliche Steigerung

eines Gefühls; ſie faſſen es gleich in ſeinen höchſten Graden auf, und entwickeln alsdann deſſen Sympto- me bis zur Täuſchung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle. Wenn aber auch ihr Ausdruck nicht immer die ſtrengſte Wahrheit hat, ſo ſcheint er doch immer natürlich: alles hat freye Bewegung, nichts iſt mühſam erzwungen oder weit hergeholt, wenn es auch noch ſo ſeltſam auffällt. Sie vereinigen durchaus in ihrem Dialog den ver- traulichen Ton des wirklichen Umgangs und den Schein der augenblicklichen Eingebung mit poeti- ſchem Schwunge. Sie gehen zwar auf eben die beliebte Natürlichkeit aus, welche einigen Schau- ſpieldichtern unſrer Zeit ſo große Gunſt gewonnen hat; aber dieſe ſuchten ſie in der Entfernung aller erhebenden Fantaſie, und mußten daher nothwendig in Plattheit verfallen. Beaumont und Fletcher paaren meiſtens die Natürlichkeit mit der Fantaſte- rey, ſo gelingt es ihnen, das Gemeine als außer- ordentlich vorzuſtellen, und ein gewiſſes Trugbild des Idealiſchen zu retten. Die Sittlichkeit dieſer Schriftſteller iſt zweydeutig. Nicht als ob ſie nicht Seelengröße und Güte, und auf der andern Seite

Niedrigkeit und Bosheit mit ſtarken Farben contraſtirten, nicht als ob ſie nicht gewöhnlich mit der Beſchämung oder Beſtrafung der letzten endigten; aber zu oft wird mit Edelmuth Prunk getrieben, wo nur von Pflicht und Rechtlichkeit die Rede seyn ſollte. Alles Gute und Vortreffliche geht in ihrer Schilderung mehr aus wandelbaren Aufwallungen hervor als aus feſten Grundſätzen; ſie ſcheinen die Tugenden in das Blut zu verlegen; und ganz dicht daneben brüſten ſich bloß ſelbſtiſche und inſtinktartige Triebe, als wären ſie vornehmerer Abkunft. Es giebt eine unheilbar gemeine Seite der menſchlichen Natur, welcher ſich der Dichter immer nur mit einer gewiſſen Schamhaftigkeit nähern ſollte, wenn er nicht umhin kann ſie wahrnehmen zu laſſen; Beaumont und Fletcher hingegen gönnen der Natur gar keinen Schleyer. Sie gehen über alles gerade mit der Sprache heraus, ſie machen den Zuſchauer zum unwilligen Vertrauten von allem, was edlere Gemüther ſogar vor ſich ſelbſt verheimlichen. Was ſich dieſe Dichter daher von Seiten der Unanſtändigkeit erlauben, das überſteigt alle Vorſtellung. Die Zügelloſigkeit in den Reden iſt das geringſte; viele

Auftritte, ja ganze Verwickelungen ſind ſo angelegt, daß ſchon der bloße Gedanke davon, geſchweige denn der Anblick, die Sittſamkeit aufs gröbſte beleidigt. Ariſtophanes iſt ein verwegner Dollmetſcher der Sinnlichkeit, aber wie die griechiſchen Bildhauer in den Geſtalten der Satyrn u. ſ. w., verweiſt er ſie in das bloß thieriſche Gebiet, wohin ſie gehört; nach der damaligen Sittenlehre beurtheilt, iſt er weit unanſtößiger. In einer ganz andern Sphäre legen Beaumont und Fletcher die unſaubre und ekelhafte Haushaltung des Laſters zur Schau, ihre Compoſitionen gleichen dem Tuch voll reiner und unreiner Thiere im Geſicht des Apoſtels. Dieß war der allgemeine Hang der dramatiſchen Schriftſteller unter Jakob und Carl dem Erſten. Es iſt als ob ſie geſliſſentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater ſeyen eben ſo viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geiſtesbildung leſen, kann man Beaumonts und Fletchers Werke nur mit Einſchränkung empfehlen. Für den ausübenden Künſtler hingegen und für den kritiſchen Kenner der dramatiſchen

Kunſt iſt unendlich viel daraus zu lernen, ſowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausſchweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dieß in das hellſte Licht ſetzen. Für die Vorſtellung hatten dieſe Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht ſo große Schauſpieler erfoderlich ſind, wie zu den Hauptrollen von Shakſpeare's Stücken. Um ſie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meiſten ganz umgeſchmolzen werden, bey einigen könnte man mit Weglaſſen, Mäßigen und Reinigen abkommen *).

Eine beſondre Erwähnung verdienen die zwey edlen Vetter (Two noble kinsmen) weil ſie von Shakſpeare und Fletcher gemeinſchaftlich herrühren ſollen. Ich ſehe keinen Grund, dieſe Angabe zu bezweifeln; das Stück iſt zwar erſt nach dem Tode beyder erſchienen, aber in welcher Abſicht

*) So viel ich weiß, iſt bis jetzt nur ein einziges auf dem deutſchen Theater, nämlich Rule a wife and have a wife, von Schröder bearbeitet unter dem Titel: Stille Waſſer ſind tief: welches, gut aufgeführt, immer viel Beyfall gefunden hat.

hätte der Herausgeber oder Drucker dieß betrügeriſcher Weiſe vorgeben ſollen, da Fletchers Name damals wenigſtens eben ſo berühmt oder noch berühmter als Shakſpeare's war? Wäre es die Arbeit Fletchers allein, ſo müßte man es unſtreitig für das vortrefflichſte unter ſeinen ernſten und hiſtoriſchen Stücken erklären. Indeſſen es würde parteyiſch ſeyn, einem ſonſt talentvollen Schriftſteller ein Werk deswegen abzuſprechen, weil es zu gut für ihn ſey. Könnte nicht Fletcher, der in den Gedanken und Bildern nicht ſelten einige Verwandtſchaft mit Shakſpeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, ſich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mislicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit Shakſpeareſchen zu fußen. Dieß könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung ſeyn. Ich gründe mich alſo bloß auf die hiſtoriſche Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauſpieler herrührt. Es giebt Kenner der Mahlerey, die bey den Gemählden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von ſeiner Hand ausgeführt ſind, auf ſich nehmen zu entſcheiden, was Franceſco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemahlt.

Ich wünſche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterſcheidung; ſie ſind dabey wenigſtens ſicher vor der Gefahr widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte dieſe Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano ſich durch eine Copie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ, und zwar in Abſicht auf ein Bild, woran er ſelbſt mitgemahlt hatte. Der vorliegende Fall iſt indeſſen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigſtens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweiſe ſeinen Schülern überlaſſen. Um aber auszumitteln, was an den zwey edlen Vettern Shakſpeare'n gehören kann, müßte man nicht nur die Verſchiedenheit der Hände in der Ausführung unterſcheiden, ſondern Shakſpeare's Einfluß auf die Anlage des Ganzen beſtimmen. Wenn er ſich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, ſo wird er ſich auch in einem gewiſſen Grade nach deſſen Anſichten haben bequemen, und darauf Verzicht thun müſſen, ſeine innerſte Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter ſo vielen Gründen zum

Zweifeln dennoch irgend einen Ausſpruch wagen, ſo glaube ich Shakſpeare's Geiſt in einer gewiſſen idealiſchen Reinheit wahrzunehmen, die dieſes Stück vor Fletchers übrigen voraus hat, und in der gewiſſenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geſchichte behandelt iſt. Im Styl dürfte Shakſpeare's Hand an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am erſten erkennbar ſeyn; in der Farbe des Ausdrucks haben ſonſt alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die erſten Aufzüge ſind am ſorgfältigſten ausgearbeitet, nachher dehnt ſich das Stück auf epiſche Art in die Länge; das dramatiſche Geſetz, die Handlung gegen den Schluß zu beſchleunigen, iſt nicht genugſam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnſinn kunſtlos in lauter Monologen fortgeführt wird, iſt gewiß nicht von Shakſpeare, man müßte denn annehmen, er habe ſeine eigne Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals ſehr allgemein, daß zwey oder gar drey Dichter ſich zu einem Schauſpiele vereinigten. Außer dem beſtändigen Beyſpiele

von Beaumont und Fletcher finden ſich eine Menge andre. Die Berathſchlagungen über die Anordnung des Plans wurden meiſtens bey fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häuſern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poetiſcher Trunkenheit ausgerufen hatte: „Ich will es unternehmen, den König umzubringen!“ als Hochverräther verhaſtet zu werden, bis das Misverſtändniß ſich aufklärte. Für die leichteren Gattungen, welche geſelliger Witz beleben muß, mag dieſe Art der Conpoſition gut ſeyn, überhaupt in Abſicht auf theatraliſche Wirkung mögen vier Augen mehr ſehn als zwey, und gegenſeitige Einwendungen mögen die geſchickteſten Mittel ausfinden helfen. Die höchſte dichteriſche Begeiſterung dürfte aber vielmehr einſiedleriſch als mittheilſam ſeyn, denn ſie ſucht immer den Ausdruck für etwas unausſprechliches, was durch einzelne Worte nur geſchwächt und zerſtreut wird, und was ſie nur durch den Geſammt-Eindruck des vollendeten Kunſtwerks erreichen kann, deſſen Idee ihr vorſchwebt.

Ein unvergleichliches und in ſeiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletcher iſt der Ritter

von der brennenden Mörſerkeule (the Knight of the burning pestle). Es iſt eine Parodie der Ritterromane, der Gedanke des Ganzen iſt aus dem Don Quixote entlehnt; aber die Nachahmung iſt mit ſolcher Freyheit behandelt und auf Spenſers Feenkönigin insbeſondre gewandt, daß ſie für eine zweyte Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich ſinnreiche Neuheit des Stückes beſteht in der Zuſammenſtellung dieſer Ironie über einen chimäriſchen Misbrauch der Poeſie mit einer andern gerade entgegengeſetzten Ironie über die Unfähigkeit irgend eine Dichtung und die dramatiſche Form insbeſondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und ſeine Frau kommen als Zuſchauer aufs Theater, ſie ſind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, ſie verlangen ein Schauſpiel zu Ehren der Bürgerſchaft, und Ralph, ihr Lehrburſche, ſoll die Hauptrolle darin ſpielen. Man willfahrt ihnen, aber ſie ſind damit noch nicht zufrieden, machen über alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauſpielern immerfort darein. Schon Ben Jonſon hatte erdichtete Zuſchauer zur Schau geſtellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder unge-

ſchickte Tadler der Abſichten des Dichters: ſie führ- ten alſo immer nur ſeine eigne Sache. Der Ge- würzkrämer und ſeine Frau hingegen repräſentiren eine ganze Gattung, nämlich die unpoetiſchen und von Kunſtſinn entblößten Zuſchauer. Die Illuſion wird bey ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgeſtellte wirkt auf ſie als wäre es wirklich, ſie ſind dabey dem Eindrucke jedes Augenblicks hinge- geben und nehmen Partey für oder wider die Per- ſonen. Auf der andern Seite zeigen ſie ſich aller ächten Illuſion, d. h. der lebhaften Verſetzung in den Geiſt der Dichtung unfähig: Ralph, wie hel- denmäßig und ritterlich er ſich auch gebehrden mag, bleibt für ſie immer Ralph, ihr Lehrburſche, und ſie maßen ſich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangnen Stücks herausgehn. Kurz, die Anſichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem proſaiſchen Publicum beläſtigt werden, ſind auf das geiſtreichſte und ergötzlichſte in dieſen Caricaturen von Zuſchauern perſonifizirt.

Die treue Schäferin, eine Paſtorale, wird von einigen engliſchen Kritikern ſehr gerühmt,

weil ſie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyriſchen Verſen ausgearbeitet iſt. Mir ſcheint es ein ganz verfehltes Werk zu ſeyn. Fletcher wollte auch einmal claſſiſch ſeyn, und that ſeinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuthlich hatte er die Abſicht, Shakſpeare's Sommernacht-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben ſo ſchwerfällige Dichtung ans Licht gebracht, als jene leicht und luſtig iſt. Das Stück iſt mit Mythologie und landſchaftlichen Schilderungen überladen, untheatraliſch, und dabey ſo weit entfernt von dem ächten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine ſehr unſittſame Lobpreiſung der Keuſchheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletcher Guarini's Pastor fido nicht gekannt hat, ſonſt wäre ſein Mißgriff noch weniger zu entſchuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletchers im einzelnen zu reden, wiewohl ſie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von dieſen Schriftſtellern ſagen, ſie haben ſich einen prächtigen Palaſt erbaut, aber nur in den Vorſtäd-

ten der Poeſie, während Shakſpeare im Mittelpunkte der Hauptſtadt ſeinen königlichen Sitz hat.

Maſſingers Andenken iſt noch vor kurzem durch eine Ausgabe ſeiner Werke erneuert worden. Einige Litteratoren wollen ihn über Beaumont und Fletcher ſtellen, als hätte er ſich der Vortrefflichkeit Shakſpeare's mehr angenähert als dieſe. Ich kann dieß nicht finden. Er ſcheint mir die größte Aehnlichkeiten mit jenen beyden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und in dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterſcheiden, ob ein Schauſpiel von Maſſinger oder von Beaumont und Fletcher herrührt. Dieß gilt auch von andern Zeitgenoſſen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stücke ſich unter die Anzahl der den beyden letztgenannten zugeſchriebnen Werke eingeſchlichen haben ſollen. Es gab damals, wie ſchon geſagt, eine Schule der dramatiſchen Kunſt in England, eine Schule, deren unſichtbares und allzu oft verkänntes Oberhaupt Shakſpeare war; denn Ben Jonſon war faſt ohne Nachfolger geblieben. Der Manier iſt es eigen, die

Züge perſönlicher Originalität zu verwiſchen, und die Hervorbringungen verſchiedner Künſtler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakſpeare aufgetretnen dramatiſchen Dichter dieſes Zeitalters freygeſprochen werden. Wenn man indeſſen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters ſtellt, ſo wird man zwiſchen ihnen ungefähr daſſelbe Verhältniß gewahr, wie zwiſchen den Mahlereyen aus der Schule des Michelangelo und denen aus der letzten Hälfte des ſiebzehnten und der erſten des achtzehnten Jahrhunderts. Beyde ſind manierirt, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabnen Urſprungs in der erſten Geſchlechtsfolge an ſich, in dieſen iſt alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geſchichte der dramatiſchen Kunſt iſt die erſte Periode des engliſchen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauſpiele der unbekannteſten Schriftſteller dieſer Zeit (ich wage es zu verſichern, ohne ſie bey weitem alle zu kennen) ſind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmteſten aus allen ſpäteren Zeiten.

Bey dem bisher geſchilderten Zuſtande blieb es

ungefähr unter der Regierung Carl des Erſten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf laut gedonnert hatten, ſich in Geſetze verwandelten. Schauſpiele aufführen und ſogar anſehen, wurde bey harter Strafe unterſagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebey ereignete ſich der außerordentliche Fall, daß die Schauſpieler, die ſonſt, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu ſorgen pflegen, nothgedrungen eine politiſche Partey ergriffen, deren Intereſſe mit dem ihrer eignen Erhaltung auf das genaueſte zuſammenhing. Faſt alle nahmen Dienſte in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach London zurück, und fuhren fort, ihre Kunſt insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauſpieler-Geſellſchaften bildete ſich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorſicht, auf den Landſitzen der Großen in der Nähe von London Vorſtellungen gab. Denn unter allen Seltſamkeiten, welche der damalige gewaltſame Zuſtand der Dinge hervorbrachte, war auch dieſe, daß

es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfaſſung galt, Schauſpiele zu lieben, zu belohnen und in ſeiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verſtanden ſich die Puritaner noch nicht ſo gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Cenſur, wie man es ſeitdem gelernt hat: ſonſt hätten die noch ungedruckten dramatiſchen Hervorbringungen der vorhergehenden Zeit auch nicht im Druck erſcheinen dürfen, und vieles würde ohne Zweifel unwiderbringlich verlohren gegangen ſeyn. Dieſe finſtern Fanatiker waren ſo ſehr Feinde alles Schönen, daß ſie nicht nur jede freye Geiſtesergötzung, was irgend das Leben ſchmücken kann, insbeſondere das Schauſpiel, als einen öffentlichen Baals-Dienſt verfolgten, ſondern ſogar der Kirchenmuſik, als einem dämoniſchen Geheul, die Ohren verſtopften. Hätte ihre Herrſchaft ſich länger behauptet, ſo müßte England in eine unheilbare Barbarey verfallen ſeyn: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Carl dem Zweyten die freye Ausübung aller Künſte wiederkehrte.

Es iſt genugſam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeiſt die Regierung dieſes

Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrſchende Partey hatte. Wie die Puritaner die republicaniſchen Grundſätze und den Religions-Eifer haſſenswürdig gemacht hatten, ſo ſchien der leichtſinnige Monarch recht dazu gebohren, dem Königthum alle Achtung zu verſcherzen. In ſeinem Gefolge überſchwemmten England fremde Thorheiten und Laſter. Der Hof gab den Ton der unverhehlenſten Sittenloſigkeit an, und dieß Beyſpiel griff um ſo weiter um ſich, weil man durch eine eben ſo ausgelaſſene Denkart und Lebensweiſe ſeinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatismus der Republicaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet geweſen, man fand daher nichts bequemer als ſich durch den ausſchweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royaliſten zu ſtempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am franzöſiſchen Hofe herrſchende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man ſündigte, wenn ich ſo ſagen darf, noch mit einiger Würde, und niemand wagte das Ehrwürdige anzuta-

ſten, wenn ſeine Handlungen auch nicht in Uebereinſtimmung damit waren. Die Engländer ſpielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und ſpielten ſie daher mit Ungeſchick: ſie warfen ſich ſchwerfällig in den Leichtſinn; ſie verwechſelten überall die gröbſte Zügelloſigkeit mit freyer Aufgewecktheit des Geiſtes, und ſahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bey der Verderbtheit noch möglich iſt, mit dem letzten Schleyer, den ſie abwirft, verſchwindet.

Es iſt leicht einzuſehen, welche Wendung eine unter ſolchen Auſpizien unternommene neue Bildung des Geſchmacks nehmen mußte. Man beſaß keine Kennerſchaft in den ſchönen Künſten, man begünſtigte ſie bloß wie andre auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poeſie, noch hatte man Sinn dafür: man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unterhalten ſeyn. Das Theater, das in ſeiner vormaligen Einfalt bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatiſchen Werke und der Schauſpieler die Zuſchauer angezogen hatte, wurde jetzt mit allen ſeitdem üblichen Zuthaten ausgerüſtet:

allein was es an äußerm Schmucke gewann, verlor es an innerm Werthe.

Sir William Davenant war es, dem das englische Theater bey seiner Erneuerung nach der oft erwähnten Unterbrechung die neue Einrichtung verdankt, wenn anders dieses Wort hier angebracht ist. Er führte das italiänische System der Decoration ein, das Costum, so gut oder schlecht man sich damals darauf verstand, die Opernmusik und überhaupt den Gebrauch des Orchesters. Carl der Zweyte hatte ihn zu diesem Unternehmen mit ausgedehnten Privilegien versehen. Davenant war zugleich eine Art von Glücksritter und von schönem Geist, und auf alle Weise der königlichen Gunst werth, zu welcher niemals Würde des Characters eine Bedingung war. Er gab sich mit allem ab, was das Bedürfniß eines mannigfaltigen Theater-Repertoriums erfodern kann; er machte Umarbeitungen alter Stücke, schrieb eigne Schauspiele, Opern, Prologe u. s. w. Aber von allen seinen Arbeiten ist nichts der verdienten Vergessenheit entgangen.

Bald wurde Dryden der Held der Bühne, und blieb es eine geraume Zeit hindurch. Dieser

Mann hat durch ſeinen Einfluß auf die Feſtſetzung des Versbaues und der Diction, wenigſtens in den gereimten Verſen, einen mit ſeinem wahren Verdienſt ganz unverhältnißmäßigen Ruhm erworben. Wir laſſen es hier dahin geſtellt ſeyn, ob ſeine Ueberſetzungen der lateiniſchen Dichter nicht bloß manierirte Paraphraſen ſind, ob ſeine politiſchen Allegorien, nachdem das Intereſſe der Parteyen erloſchen iſt, ſich ohne die größte Langeweile leſen laſſen; aber ſeine Schauſpiele ſind, in Bezug auf ſeinen großen Ruhm betrachtet, unglaublich ſchlecht. Dryden hatte eine fließende und leichte Verſification, er beſaß ziemlich viel aber unverdaute Kenntniſſe, und dabey die Gabe, dem von allen Seiten her entlehnten einen gewiſſen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geiſtes hätte leiſten können, verdarb er noch durch die nachläßige Uebereilung, womit er ſchrieb: ſeine dienſtbare Muſe war der Nothbehelf eines unordentlichen Lebens. Dabey hatte er eine ungemeßne Eitelkeit, manchmal verkleidet er ſie in demüthigen Prologen, andremale geht er mit der Sprache heraus, und erklärt zuverſichtlich, daß er es beſſer als

Shakſpeare, Fletcher und Jonſon (die er ungefähr auf die gleiche Höhe ſtellt) gemacht zu haben vermeyne; das Verdienſt davon müſſe aber der Verfeinerung und den Fortſchritten des Zeitalters zugeſchrieben werden. Ey ja! das Zeitalter! Als ob das der Eliſabeth in Vergleich mit dem, worin Dryden lebte, nicht in allen Stücken „Hyperion bey 'nem Satyr“ geweſen wäre! Dryden ſpielte auch den Kritiker: er ſtattete ſeine Stücke reichlich mit Vorreden und Abhandlungen über die dramatiſche Poeſie aus, worin er über Shakſpeare's und Fletcher's Genie und über Corneille's ganz entgegengeſetztes Beyſpiel, über die originelle Kühnheit der brittiſchen Bühne und über die Regeln des Ariſtoteles und Horaz verwirrt durch einander ſchwatzt. Ein eben ſo verworrenes Gemiſch war denn auch ſeine Ausübung der dramatiſchen Kunſt. Er bildete ſich ein, eine neue Gattung erfunden zu haben, nämlich das heroiſche Schauſpiel: als ob nicht von jeher das Trauerſpiel ſeiner Natur nach heroiſch geweſen wäre! Wenn man aber ein heroiſches Drama ſucht, das dennoch nicht eigentlich tragiſch ſey, ſo hatten es die Spanier längſt in der größten Voll-

kommenheit beſeſſen. Bey der ungemeinen Fertigkeit im Reimen, die Dryden hatte, koſtete es ihm wenig Mühe, ſeine meiſten ernſthaften Stücke ganz in gereimten Verſen abzufaſſen. Allein dieß war eine höchſt unglückliche Neuerung. Die zehnſylbigen gereimten Verſe vertreten bey den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; ſie haben mehr Freyheit als dieſe in den Abſchnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechſelung der männlichen und weiblichen Reime; ſie gehen eben ſo paarweiſe einher wie die franzöſiſchen Alexandriner, und von Seiten der Sylbenmeſſung ſind ſie noch einförmiger ſymmetriſch. Sie geben daher dem Dialog unvermeidlich eine große Steifheit. Die Weiſe der ältern engliſchen Dramatiker, ſich im ganzen der reimloſen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumiſchen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausſchließend verworfen.

Dryden's Plane ſind bis zur Abgeſchmacktheit unwahrſcheinlich, die Vorfälle ſind darin gedankenlos zuſammengewürfelt, die ſeltſamſten Theaterſtreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von

Character-Schilderung kann nicht die Rede ſeyn; in ſeinen Perſonen iſt nicht ein Funke Natur. Leidenſchaften, verbrecheriſche und edelmüthige Geſinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meiſten gefallen ſie ſich in heroiſchen Großprahlereyen. Der Ton des Ausdrucks iſt abwechſelnd platt und bis zum Unſinn bombaſtiſch, häufig auch beydes zugleich: der Dichter gleicht einem Menſchen, der auf Stelzen in einem Moraſte ſpazieren geht. Seinen Witz läßt er in geſchraubten Sophiſtereyen, ſeine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläufigen Gleichniſſen glänzen. Alle dieſe Fehler hat der Herzog von Buckingham in ſeinem Luſtſpiel, die Schauſpiel-Probe, (the Rehearsal) lächerlich gemacht: unter dem Namen Bayes iſt Dryden gemeynt, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftſtellern beygemiſcht ſind. Die Einkleidung dieſer kritiſchen Satire könnte künſtlicher und mannichfaltiger ſeyn; von Seiten des Gehalts aber iſt ſie vortrefflich, und die einzelnen Parodien ſind ſehr luſtig und geiſtreich. Der Geſchmack an dieſen verkehrten

Manieren war jedoch zu herrſchend, als daß das Anſehen eines ſo witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Dryden's im Trauerſpiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürſtigkeit und ſtarb jung: unter günſtigeren Umſtänden hätte er vielleicht mehr geleiſtet. Seine erſten Stücke in gereimten Verſen ſind Nachahmungen von Dryden's Manier; er hat auch Racine's Berenice bearbeitet. Zwey Stücke von ihm in reimloſen Verſen haben ſich auf der Bühne erhalten: die Waiſe und das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß dieſe Trauerſpiele gut zu nennen wären, aber es iſt Anlage darin, beſonders in dem letzten, und unter viel leerer Declamation finden ſich einige wahrhaft pathetiſche Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Compoſition verſtand, kann man ſchon daraus ſchließen, daß er in ſeinen Cajus Marius die Hälfte der Szenen von Shakſpeare's Romeo und Julia wörtlich oder mit entſtellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt ſich nichts widerſinnigeres denken als eine

ſolche Epiſode in römiſchen Sitten und in einem hiſtoriſchen Schauſpiele. Dieß unverſchämte Plagiat wird keinesweges dadurch entſchuldigt, daß er es eingeſteht.

Dryden hat verſchiedne Stücke von Shakſpeare umgearbeitet, wie ſich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er ſchrieb auch Luſtſpiele, aber Wicherly und Congreve machten ſich zuerſt in dieſer Gattung einen Namen. Das gemiſchte romantiſche Drama wurde jetzt ganz bey Seite geſetzt, alles ſollte entweder Trauerſpiel oder Luſtſpiel ſeyn. Die Geſchichte jeder dieſer beyder Gattungen läßt ſich alſo beſonders abhandeln, wenn anders etwas, wobey keine fortgehende Entwickelung, ſondern bloß Stillſtand oder gar Rückſchritt und ein unſichres Schwänken nach allerley Richtungen zu bemerken iſt, eine Geſchichte hat. Indeſſen haben die Engländer unter Carl dem Zweyten und der Königin Anna bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Luſtſpieldichtern gehabt, die ſich gemeinſchaftlich abhandeln laſſen, weil die bedeutendſte Verſchiedenheit

unter ihnen bloß von einem äußern Umſtande, nämlich dem wechſelnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieſer Vorleſungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Luſtſpiel von der größten Wichtigkeit iſt, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieſer Seite leicht in eine bloß proſaiſche Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobey denn weder von Poeſie noch von Kunſt überhaupt die Rede ſeyn kann. Die engliſchen Luſtſpiele ſind aber gerade in der Form ſehr vernachläßigt. Zuvörderſt ſind ſie ſämmtlich in Proſa geſchrieben. Wie ein engliſcher Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verſe aus dem Luſtſpiele ſogar auf den Versbau im Trauerſpiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu ſtimmen; durch die Entfernung dieſer Versart vom vertraulichen Dialog iſt ſie pomphafter und ungelenker geworden. Es iſt wahr, Shakſpeare's komiſche Szenen ſind meiſtens ebenfalls in Proſa geſchrieben; aber im gemiſchten Schauſpiel, das eine ernſthafte, wunderbare oder pathetiſche Seite hat, dient die Proſa neben der erhöhten Sprache

der Verſe den Gegenſatz zwiſchen der gemeinen und der idealiſchen Geſinnung zu bezeichnen; ſie wird ein poſitives Mittel der Darſtellung. Durchgängige Proſa im Luſtſpiel hingegen iſt nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunſtfleiß gewandt hat, um ſie bey einer ſcheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten! es iſt jene Proſa, die Moliere's bürgerlicher Edelmann ſein Leben lang geſprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden ſich die engliſchen Luſtſpieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verſchiedentlich erklärt, daß ich, ſobald ein Schauſpiel hiſtoriſchen Umfang oder romantiſchen Zauber haben ſoll, den Wechſel der Szene ſogar für ein Erfoderniß halte. Im bürgerlichen Luſtſpiel iſt es aber ganz etwas andres. Ich bin überzeugt daß es auf die Führung der Handlung in den engliſchen Luſtſpielen faſt immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn ſich ihre Verfaſſer in dieſem Stücke ſtrengeren Geſetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gauckeley der italiäniſchen Masken hat in England von jeher noch weniger Eingang

gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakſpeare's Luſtſpielen iſt vielmehr ein ironiſcher Humoriſt als ein mimiſcher Poſſenreißer. Intrigue im wirklichen Leben iſt den nordiſchen Nationen ſowohl durch ihre Tugenden als durch ihre Mängel fremd: ſie haben zu viel Offenheit des Characters und zu wenig ſchnelle Feinheit des Verſtandes. Es iſt merkwürdig, daß die ſüdlichen Völker bey heftigen Leidenſchaften dennoch die Gabe ſich zu verſtellen in weit höherem Grade beſitzen. Im Norden iſt das ganze Leben auf gegenſeitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauſpiele werden daher die Zuſchauer weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt ſeyn, ſich an der Geheimhaltung der Abſichten, an ihrem Gelingen durch kühne Liſt, und an der Gegenwart des Geiſtes zu ergötzen, welche bey unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indeſſen kann im Luſtſpiele Intrigue im dramatiſchen Sinne Statt finden, ohne daß irgend eine der Perſonen eigentlich Intriguen ſpielt. Von Seiten der Verwickelung und Aufloſung ſind aber die engliſchen Luſtſpieldichter am wenigſten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Ein-

heit. Shakſpeare'n glaube ich hinlänglich gegen dieſen Vorwurf gerechtfertigt zu haben, eher verdienen ihn manche Stücke Fletchers. Wenn indeſſen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtung hat, ſo iſt es bey weitem nicht ſo nöthig, daß alles als Urſache und Wirkung genau unter ſich zuſammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verſtand zuſammen gehalten wird. Die doppelte oder dreyfache Intrigue in vielen neueren engliſchen Luſtſpielen iſt von engliſchen Kunſtrichtern ſelbſt anerkannt worden *). Die dabey ins Spiel geſetzten Erfindungen ſind oft nicht recht wahrſcheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptſächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwickelung. Die meiſten engliſchen Luſtſpiele ſind viel zu lang. Die Verfaſſer überladen ihre Compoſition mit Charactern, von denen man nicht einſieht, warum ſie

*) Unter andern ſagt der ungenannte Verfaſſer eines geiſtreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Maſſingers Werken: What with their plots, and duoble-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.

ſie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben. Es iſt, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder Perſonen nöthigt mit demſelben Poſtwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reiſe wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmſte Verdienſt der engliſchen Luſtſpieldichter dieſes Zeitraums beſteht in der Character-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewieſen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuſchreiben. Auch von dieſer Seite ſind ihnen die älteren (Shakſpeare, das verſteht ſich von ſelbſt, aber auch Fletcher und Jonſon) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgenſten und unwillkührlichſten Regungen abzulauſchen, und komiſch aufzufaſſen; ſie ſchildern meiſtens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menſchen. Dazu kam derſelbe Umſtand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komiſche Muſe, ſtatt ſich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: ſie drängte ſich an den

Hof, und ſuchte einen Widerſchein der ſchönen Welt aufzuhaſchen. Es war nun nicht mehr ein engliſch nationales ſondern ein Londner Luſtſpiel. Faſt alles dreht ſich um modiſche Liebeshändel, und um modiſche Geckereyen: die Liebeshändel ſind entweder anſtößig oder fade, die Geckereyen immer läppiſch und geiſtlos. Dieſe Luſtſpieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: ſie thaten hieran ihre Pflicht, aber ſie haben dieſer Zeit ein klägliches Denkmal geſtiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine ſo tiefe Ebbe des Geſchmacks in den ſchönen Künſten erlebt, als am Schluſſe des ſiebzehnten und in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politiſche Maſchine ging ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch dieſem Zeitalter einen gewiſſen hiſtoriſchen Glanz; aber die Luſtſpieldichter und Porträtmahler haben uns das Geheimniß ſeiner Armſeligkeit offenbart, dieſe durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des geſellſchaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Geſpräche der damaligen ſchönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, ſie würden uns eben

ſo kleinlich gezlert, und mit Anmaßung geſchmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze und hohen Hackenſchuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrauſen, hängenden Aermel und Bandſchleifen des männlichen Anzuges *).

Der letzte und nicht der geringſte Tadel, der die engliſchen Luſtſpiele trifft, iſt ihre Anſtößigkeit. Ich erſchöpfe alles mit Einem Worte, wenn ich ſage,

---

*) Wenn ich den guten oder ſchlechten Geſchmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der geſellſchaftlichen Bildung oder Misbildung ausgebe, ſo beſchränkt ſich dieß auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen ſehr ſchwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn ſchon längſt in andern Dingen ein beſſerer Geſchmack herrſcht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechſel der Mode weniger unterworfen, beſonders die männliche Kleidung war beynahe unveränderlich. Indeſſen ließe ſich bloß nach den Trachten, wie wir ſie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Characteriſtik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Porträtbüſten aus der Zeit der ſpäteren römiſchen Kaiſer finden ſich oft äußerſt geſchmackloſe Kopfputze; ſogar Büſten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um ſie zu wechſeln, ſo wie die Originale ſelbſt thaten.

daß nach allem, was man von der Ausgelaſſenheit der Sitten unter Carl dem Zweyten weiß, Wicherly und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erſtaunen ſetzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im ganzen verletzen aufs gröbſte die Sittſamkeit, ſondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüſtlings, geradezu ſittliche Freygeiſterey gepredigt, und die Ehe iſt der beſtändige Gegenſtand des Spottes. Beaumont und Fletcher haben eine ausſchweifende aber kräftige Natur geſchildert, nichts iſt hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Anſprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königin Anna wurden die Sitten wieder anſtändiger, und dieß läßt ſich auch in den Luſtſpielen ſpüren; in der Reihe der engliſchen Luſtſpieldichter: Wicherly, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. ſ. w. läßt ſich ſo ziemlich eine Stufenfolge von der frechſten Unanſtändigkeit bis zu einer leidlichen Sittſamkeit wahrnehmen. Indeſſen hat doch das Beyſpiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Anſehens haben ſich Stücke auf der

Bühne erhalten, dergleichen jetzt niemand wagen dürfte, darauf zu bringen. Es iſt eine merkwürdige Erſcheinung, deren Urſachen erklärt zu werden verdienen, daß die engliſche Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer ſo ganz entgegengeſetzten Denkart zu einer faſt übertriebnen Strenge der Sittſamkeit im geſellſchaftlichen Geſpräch, in Romanen und Schauſpielen, und in den bildenden Künſten übergegangen iſt.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komiſchen Dichter gehabt. Dieſe Leute mochten wohl keinen ſonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit iſt, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftſteller meiſtentheils weniger komiſchen als epigrammatiſchen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzeley aus. Steele's Dialog zum Beyſpiel erinnert nur allzu ſehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen ſcheinen mir unter allen die geiſtreichſten zu ſeyn.

Die neueſte Periode des engliſchen Luſtſpiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem ſind die Sitten untadelich geweſen, in feiner und origi-

neller Characteriſtik iſt manches Gute geleiſtet worden, die Form iſt aber im ganzen dieſelbe geblieben, und dieſe kann ich nun einmal nicht muſterhaft finden.

Das Trauerſpiel iſt im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom erſten Range iſt nicht darin aufgetreten. Man verließ Dryden's Manier, und das war allerdings eine Verbeſſerung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakſpeare's, und ſeine beſcheidne Verehrung dieſes überlegnen Geiſtes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung ſind unverkennbar: in Jane Shore iſt ſogar die Rolle des Gloſter geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geiſt war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er beſaß Anlage, die ſanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in ſeiner ſchönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenſtande gewählt.

Addiſon, ein ſchöner Geiſt aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das engliſche Trauerſpiel

nach den vermeynten Regeln des guten Geſchmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten ſollen, er würde ſich den griechiſchen Muſtern anzunähern geſucht haben. Ob er dieß beabſichtet, weiß ich nicht, aber gewiß iſt es, daß nichts weiter daraus geworden als ein Trauerſpiel nach franzöſiſchem Zuſchnitt. Cato iſt ein ſchwaches und froſtiges Stück, faſt ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erſchütternden Moment. Ein großes heroiſches Gemählde hat Addiſon durch ſchüchterne Behandlung ſo ins enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmiſchungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebſchaften ſeine Zuflucht genommen; wohl gezählt ſind ſechs verliebte Perſonen in dem Stück: Cato's beyde Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann ſich daher auch nicht enthalten, als ein ſorgſamer Hausvater am Schluſſe zwey Heyrathen zu ſtiften. Bis auf den Sempronius, den Böſewicht des Stücks, ſind die Verliebten ſämmtlich etwas pinſelhaft. Cato, der das Ganze heben ſollte, wird uns faſt nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig,

als ſich bewundern zu laſſen und zu ſterben. Man könnte meynen, der ſtoiſche Entſchluß des Selbſtmordes ohne Kampf und ohne Leidenſchaft ſey kein günſtiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünſtigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu faſſen. Addiſon iſt durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäſar, den einzigen würdigen Gegenſatz zum Cato, wegzulaſſen, und hierin hat es ſogar Metaſtaſio beſſer getroffen. Die Sprache iſt rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimloſe Jambe giebt dem Dialog mehr Freyheit und einen etwas weniger conventionellen Anſtrich, als er in den franzöſiſchen Trauerſpielen hat; dagegen ſteht Cato dieſen an gedrängter Beredſamkeit weit nach.

Addiſon nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geſchmacks unter die Waffen, um eine hohe Erwartung von ſeinem mühſam zu Stande gebrachten Stücke zu erregen. Cato wurde denn auch allgemein als ein Meiſterwerk ohne Gleichen gelobpreiſt. Und worauf gründeten ſich dieſe ungemeßnen Anſprüche? Etwa auf die Re-

gelmäßigkeit der Form? Dieſe war von den franzöſiſchen Dichtern ſeit beynah einem Jahrhundert beobachtet worden, und ſie hatten ungeachtet dieſes Zwanges oft eine weit ſtärkere pathetiſche Wirkung erreicht. Oder auf die politiſchen Geſinnungen? Aber in einem einzigen Geſpräche des Brutus und Caſſius beym Shakſpeare iſt mehr Römerſinn und republicaniſche Energie als in dem ganzen Cato.

Ich bezweifle, daß dieſes Stück jemals einen tiefen und mächtigen Eindruck hat hervorbringen können, aber deſſen Anſehen hat allerdings einen nachtheiligen Einfluß auf die fernere Bearbeitung des Trauerſpiels in England gehabt. Das Beyſpiel des Cato und die immer häufiger werdenden Ueberſetzungen franzöſiſcher Trauerſpiele konnten zwar den Glauben an die Unverbrüchlichkeit der Regeln nicht allgemein machen; aber die Rückſicht darauf beunruhigte doch das Gewiſſen der dramatiſchen Dichter, und ſie machten daher nur einen äußerſt ſchüchternen Gebrauch von den Vorrechten, die ihnen Shakſpeare hinterlaſſen hatte. Dieſe Vorrechte waren freylich von der andern Seite zugleich Aufgaben: es gehört eine außerordentliche

Meiſterſchaft dazu, um ſo große Maſſen, wie jener zuſammenzufaſſen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perſpective zu einer weitläuftigen Fresco-Mahlerey als zu einem kleinen Oelgemählde. Daß man der Einmiſchung komiſcher Szenen entſagte, wenn man ihren ironiſchen Zweck nicht mehr verſtand, daran that man ganz Recht; Southern hat es noch in ſeinem Oroonoko verſucht, es iſt aber auch verkehrt genug ausgefallen. Bey der in England ſo allgemeinen Kenntniß und Bewunderung der Alten hätte man erwarten ſollen, daß jemand eine wahre Nachbildung der griechiſchen Tragédie verſucht hätte; es iſt aber durchaus keine zum Vorſchein gekommen, in der Wahl und Behandlung der Stoffe zeigt ſich vielmehr eine unläugbare Verwandtſchaft mit den Franzoſen. Einige in andern Gattungen geſchätzte Dichter, Young, Thomſon, Glover, haben Trauerſpiele geſchrieben, aber kein einziger hat wahren Beruf dazu gezeigt.

Man hat dann und wann zum bürgerlichen Trauerſpiel ſeine Zuflucht genommen, um der Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft aufzuhelfen; allein

der vorwaltende und ausſchließliche moraliſche Zweck iſt ein Löſchungsmittel für die ächte poetiſche Begeiſterung. Es hat daher bey wenigen Verſuchen ſein Bewenden gehabt. Der Kaufmann von London und der Spieler ſind die einzigen Stücke dieſer Gattung, die einen bedeutenden Ruf, ſogar im Auslande, erlangt haben. Der Kaufmann von London wird dadurch merkwürdig, daß Diderot und Leſſing ihn als ein nachahmungswürdiges Muſter anführen. Leſſingen konnte dieſer Irrthum nur in der Lebhaſtigkeit ſeiner Polemik gegen den conventionellen tragiſchen Ton entſchlüpfen. Denn in der That muß man ſich Lillo's rechtliche Abſichten gegenwärtig erhalten, um den Kaufmann von London nicht eben ſo lächerlich zu finden, als er trivial iſt. Wer ſo gar keine Welt- und Menſchenkenntniß beſitzt, ſollte ſich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus dieſem Stück eine ganz entgegengeſetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfaſſer bezweckt, nämlich: man müſſe die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit ſie nicht für die erſte, die ihnen Schlingen legt, (was ja doch nicht zu vermeiden ſteht)

eine unerhörte Leidenſchaft faſſen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht recht, daß der Galgen erſt im letzten Auftritte ſichtbar wird; ein ſolches Stück ſollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Abſicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geſchichten vorziehen, die man in England bey Hinrichtungen zu drucken pflegt: ſie enthalten wenigſtens wahre Thatſachen ſtatt ungeſchickter Erdichtungen.

Garricks Erſcheinung macht Epoche in der Geſchichte des engliſchen Theaters, weil er ſein Talent hauptſächlich den großen Rollen Shakſpeare's widmete, und auf die ſteigende Bewunderung für dieſen Dichter ſeinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakſpeare nur in verſtümmelten und entſtellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im ganzen zu den wahren Originalen zurück, jedoch erlaubte auch er ſich noch ſehr unglückliche Veränderungen. Mir ſcheint beym Shakſpeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslaſſungen, die der Zeitgeſchmack fodert.

Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauſpieler: ob er Shakſpeare's Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich ſelbſt nach den lobpreiſenden Beſchreibungen ſeines Spiels bezweifeln. Indeſſen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzuſtellen; dieß iſt ſeitdem in England die höchſte Aufgabe der Schauſpieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in dieſem Fache berühmte Talente.

Warum iſt aber dennoch dieſe erneuerte Bewunderung Shakſpeare's für die dramatiſche Poeſie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu ſehr als ein einziges und unerreichbares Genie angeſtaunt hat, das der Natur alles und der Kunſt nichts verdanke. Was ihm gelungen, meynte man, ſey beyſpiellos, und könne ſich nicht wiederholen; ja man müſſe ſich in dieſelbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künſtleriſchen Geſichtspunkte angeſehen, ſo würde man geſtrebt haben, die Grundſätze, wonach er ſeine Kunſt ausübte, zu verſtehn, und ſie ſich zu eigen zu machen. Ein Meteor erſcheint, verſchwindet, und läßt keine Spur zurück, die Bahn eines Himmelskörpers hin-

gegen kann der Aſtronom nachzeichnen, um die Ge- ſetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforſchen.

Mit den neueſten dramatiſchen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugſam bekannt, um darüber im einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatiſche Kunſt und der Geſchmack des Publicums dort in einem großen Verfall ſey, glaube ich ſchon aus folgender Erſcheinung mit Sicherheit ſchließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutſche Schauſpiele ihren Weg auf die engliſche Bühne, Schauſpiele, die unter uns zwar bey der Menge beliebt ſind, aber von den Verſtändigen gar nicht mit zur Litteratur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauſpieler ſich faſt ſchämen, Beyfall einzuernten. Dieſe Stücke haben in England das außerordentlichſte Glück gemacht, ſie haben eigentlich, wie die Italiåner ſagen, fatto furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, ſich gegen ihre unter empfindſamer Heucheley verkleidete Unſittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armuth unſrer dramatiſchen Litteratur begreiſt es ſich, daß dergleichen Misgeburten in Deutſchland

Eingang fanden; was läßt ſich aber zur Entſchuldigung dieſes verkehrten Geſchmacks anführen, wenn man ſolche Reichthümer beſitzt und von ſo hoch herunterſteigt wie die Engländer? Gewiſſe Schriftſteller ſind an ſich ſelbſt gar nichts, ſie ſind bloße Krankheits-Symptome ihres Zeitalters, und hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger iſt, als die bewundernswürdige politiſche Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantiſche Drama und das große hiſtoriſche Schauſpiel, dieſe wahrhaft einheimiſchen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakſpeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutſchland ſchon einige aufzuweiſen hat!

Vierzehnte Vorleſung.

Spaniſches Theater. Deſſen drey Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geiſt der ſpaniſchen Poeſie überhaupt. Einfluß der National-Geſchichte darauf. Form und verſchiedne Arten der ſpaniſchen Schauſpiele. Verfall ſeit dem Anfange des 18ten Jahrhunderts.

Die Reichthümer der ſpaniſchen Bühne ſind bis zur Sprüchwörtlichkeit angeprieſen worden, auch iſt es unter den italiäniſchen, franzöſiſchen und engliſchen Dramatikern mehr oder weniger Sitte geweſen, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen, meiſtens ohne ſie anzugeben. In den vorhergehenden Vorleſungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dieß zu bemerken; meine Abſicht konnte jedoch nicht ſeyn, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich ſtark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollſtändig zu machen ſeyn dürfte. Was den berühmteſten ſpaniſchen Dichtern abgeborgt iſt, läßt

ſich leicht nachweiſen; man hat aber auch die Schriftſteller vom zweyten und dritten Range nicht verſchmäht, deren Werke außerhalb Spanien ſelten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, iſt den ſpaniſchen Dramatikern ſo ausſchließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich ſie in einem Luſtſpiele finde, einen ſpaniſchen Urſprung zu vermuthen, wenn auch der Verfaſſer ſelbſt es nicht wußte, ſondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte *).

Durch das politiſche Uebergewicht Spaniens im ſechzehnten Jahrhundert war die Kenntniß der ſpaniſchen Sprache in Europa ſehr verbreitet worden. Noch in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts finden ſich viele Spuren von Bekanntſchaft mit der ſpaniſchen Litteratur in Frankreich, Ita-

*) So gilt z. B. der Bediente zweyer Herren von Goldoni, ein unter ſeinen übrigen durch die beluſtigende Verwickelung ſehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich verſichert, daß er es als eine einheimiſche Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabey bloß eine ältere italiäniſche Bearbeitung vor Augen.

lien, England und Deutſchland; ſeitdem iſt das Studium derſelben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutſchland neuerdings wieder einiger Eifer dafür ſich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom ſpaniſchen Theater als den, welchen man ſich etwa aus Linguets Ueberſetzungen bilden kann. Dieſe hat man wieder aus dem Franzöſiſchen ins Deutſche übertragen, und mit andern nicht beſſeren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Ueberſetzer haben aber ihre Wahl faſt einzig auf das Fach der Intriguen-Luſtſpiele beſchränkt, und, da doch ſämmtliche ſpaniſche Schauſpiele verſifizirt ſind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neueſten Zeit ausgenommen, alles in Proſa aufgelöſt, vieles nur Auszugsweiſe gegeben, und es ſich wohl gar zum Verdienſt angerechnet, allen ſogenannten poetiſchen Schmuck ſorgfältig wegzuſchaffen. Bey dieſem Verfahren konnte nur das materielle Gerüſte der urſprünglichen Werke übrig bleiben, das ſchöne Colorit mußte mit den Formen der Ausführung verlohren gehn. Daß Ueberſetzer, welche ſolchergeſtalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dich-

teriſche Vorzüge beweiſen, nicht das Vortrefflichſte unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt ſich leicht ermeſſen. Auch macht dieſe Gattung, wiewohl ſich in der Erfindung unzähliger ſolcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweiſen haben, ein bewunderswürdiger Scharfſinn zeigt, dennoch keineswegs die ſchätzbarſte Seite des ſpaniſchen Theaters aus, deſſen Eigenthümlichkeit ſich in der Behandlung wunderbarer mythologiſcher oder ritterlicher Fabeln, oder hiſtoriſcher Gegenſtände weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in ſechzehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespañol, mit Einleitungen über die Verfaſſer der Stücke und über die verſchiednen Gattungen verſehen, kann ſelbſt dem Kenner der Sprache keine umfaſſende Bekanntſchaft mit dem ſpaniſchen Theater verſchaffen, denn ſeine Sammlung beſchränkt ſich ebenfalls faſt ohne Ausnahme auf das Fach der Luſtſpiele in modernen Sitten, auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder deſſen Vorgängern aufgenommen. Un-

ter uns haben Blankenburg und Bouterweck *) ſich bemüht, die ältere Geſchichte des ſpaniſchen Theaters aufzuklären, die ziemlich dunkel iſt, ehe es eine rechte Geſtalt gewann, und zu litterariſcher Würde gelangte. Auch noch ſpäterhin wurde erſtaunlich vieles für die Bühne geſchrieben, was nie im Druck erſchienen, und alſo entweder ganz verlohren gegangen, oder nur handſchriftlich vorhanden iſt, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt hätte ohne ſie auf die Bühne zu bringen, faſt nie vorkommt. Eine genaue und vollſtändige kritiſche Geſchichte des ſpaniſchen Theaters möchte daher nur in Spanien ſelbſt ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutſchen Litteratoren ſind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frey; in den Urtheilen über den poetiſchen Werth und in der ganzen Anſicht weiche ich gar ſehr von ihnen ab.

Die erſten Fortſchritte der dramatiſchen Kunſt in Spanien fallen in die letzte Hälfte des ſechzehn-

*) Der erſte in ſeinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, der zweyte in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Poeſie.

ten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem ſiebzehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, ſeit dem Succeſſionskriege, der überhaupt auf die ſpaniſche Litteratur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben ſcheint, wird wenig anzuführen ſeyn, was nicht Verwilderung, Rückſchritt, Beybehaltung der alten Obſervanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländiſchen wäre. Die ſpaniſchen Gelehrten des letzten Menſchenalters überheben ſich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an ſie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenſchaftlichem Beyfalle aufgeführt.

Die verſchiednen Bildungs-Epochen der ſpaniſchen Bühne laſſen ſich mit dem Namen dreyer berühmten Schriftſteller, des Cervantes, Lope de Vega, und Calderon, bezeichnen.

Die älteſten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden ſich in den Schriften des Cervantes, hauptſächlich im Don Quixote, in dem Geſpräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu ſeinen ſpäteren Schauſpielen, in der Reiſe auf den

Parnaß, dann auch an andern Stellen zerſtreut. Er hatte in ſeiner Jugend noch die Anfänge der dramatiſchen Kunſt in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit ſowohl an dichteriſchem Gehalt als an theatraliſcher Ausſchmückung launig ſchildert.

Er war berechtigt, ſich als einen der Stifter dieſer Kunſt anzuſehen, denn ehe er durch ſeinen Don Quixote unſterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, ſo nachläßig redet er davon, waren mit Beyfall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Anſprüche, ließ, nachdem ſie ihre augenblickliche Beſtimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erſt vor kurzem ſind zwey dieſer älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von dieſen Schauſpielen, vermuthlich das Früheſte des Cervantes, die Lebensart in Algier, (el trato de Argel) trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunſt an ſich. Das andre aber, die Zerſtörung von Numantia, ſteht ganz

auf der Höhe des tragiſchen Kothurns, und iſt durch die bewußtloſe und ungeſuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erſcheinung in der Geſchichte der neueren Poeſie. Die Idee des Schickſals herrſcht durchaus darin; die zwiſchen den Aufzügen auftretenden allegoriſchen Figuren leiſten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechiſchen Tragödien: ſie lenken die Betrachtung und verſöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuths wird vollbracht, das äußerſte Leiden ſtandhaft erduldet, aber es iſt die That und das Leiden eines ganzen Volkes, deſſen einzelne Mitglieder faſt nur als Beyſpiele auftreten, während die römiſchen Helden als Werkzeuge des Verhängniſſes erſcheinen. Es iſt darin, möchte ich ſagen, ein ſpartaniſches Pathos: alles einzelne geht unter in dem Gefühle für das Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm ſeines Volkes hat der Dichter die alte Geſchichte mit der nächſten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erſchien, und bemeiſterte ſich bald der Alleinherrſchaft auf der Bühne, ſo daß ſich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte.

Doch wollte er ſeine auf früheren Beyfall gegründeten Anſprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor ſeinem Tode, im J. 1615, acht Schauſpiele und eben ſo viel kleinere Zwiſchenſpiele drucken, weil er ſie nicht nach Wunſch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat ſie allgemein tief unter ſeinen ſonſtigen proſaiſchen und poetiſchen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meynt ſogar, ſie ſeyen Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeſchmack: aber man darf ſie nur unbefangen leſen, um dieſe Hypotheſe abgeſchmackt zu finden. Unter dieſer Vorausſetzung wären ſie das Verfehlteſte, was ſich denken läßt. Einen ſolchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht misverſtändliche und ſehr beluſtigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es ſollen Stücke in der Manier des Lope ſeyn; gegen ſeine Ueberzeugung ſuchte ſich Cervantes dem Hange ſeiner Zeitgenoſſen durch buntere Mannichfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterſtreiche zu fügen. Allein es ſcheint, er ſahe die Oberflächlichkeit der Compoſition für die Hauptbedingung des Beyfalls an; wenigſtens iſt ſie meiſtens

ſo locker und loſe, daß in ſeinen proſaiſchen Werken von einem ähnlichen Leichtſinn nirgends ein Beyſpiel iſt. Da er ſich alſo zum Theil ſeiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, ſo darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf deſſen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar ſind zwey von dieſen Stücken, die Chriſtenſklaven in Algier, (los baños de Argel) eine Umarbeitung jenes früheren, und das Labyrinth der Liebe, ſogar in ihrer ganzen Anlage ſehr zu loben; alle enthalten ſo viel ſchöne und geiſtreiche Züge, daß man, wenn man ſie für ſich allein betrachtet, auch ohne auf die Numantia Rückſicht zu nehmen, geneigt iſt, die unter den ſpaniſchen Kritikern ziemlich allgemeine Meynung, Cervantes habe kein dramatiſches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man ſie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man ſich die höheren Foderungen, wozu Calderon ſein Publicum verwöhnte, ſo läßt ſich dieß Urtheil bedingter Weiſe rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingeſtehen, daß ſich der Geiſt dieſes Dichters mehr zum Epiſchen, im weiteren Sinne für die erzählende

Darſtellungsform genommen, neigte, und daß die beſcheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Benutzung des Augenblicks und raſchen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimiſch iſt. Sieht man wieder auf das energiſche Pathos in der Numantia, ſo muß man es faſt nur für zufällig halten, daß Cervantes ſich dieſer Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten ſeines erfinderiſchen Geiſtes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauſpiele ſeiner ſpäteren Zeitgenoſſen, ſind auch eine von den überhörten Stimmen, welche ſich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Claſſiker zu dringen, während der National-Geſchmack ſich durchaus für das romantiſche Schauſpiel in ſeiner kühnſten Form entſchied. Cervantes war dabey aus begreiflichen Urſachen nicht ganz unparteyiſch. Lope de Vega war ihm als dramatiſcher Schriftſteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glänzendere Effecte verdrängt; ein Umſtand, der bey der Unzufriedenheit des Cervantes mit der Richtung des

öffentlichen Geſchmacks und der Verfaſſung des Theaters in ſeinem höhern Alter allerdings in Anſchlag gebracht werden muß Dann, ſcheint es, war in ſeinem poetiſchen Gemüthe noch ein proſaiſcher Winkel übrig geblieben, von welchem aus er die Neigung zum Wunderbaren und die Kühnheit fantaſtiſcher Spiele, als der Wahrſcheinlichkeit und Natur entgegen, verwarf; nach der Auctorität der Alten auf reinere Sonderung der Gattungen drang, da doch die romantiſche Kunſt alle Elemente der Poeſie in ihren Hervorbringungen zu verſchmelzen ſucht, wie er es ſelbſt in ſeinen Romanen und Novellen that; und nicht weniger als wahre Verſtoße gegen die Schicklichkeit den raſchen Wechſel der Zeiten und Oerter rügte. Es iſt merkwürdig, daß auch Lope ſeine Rechte verkannte, und eingeſtand, er ſchreibe ſeine Stücke, gegen die ihm wohl bekannten Regeln, auf dieſe vielfältig angefochtene Art, nur um der Menge zu gefallen. Daß er dieſe beſonders bedachte, hat allerdings ſeine Richtigkeit, jedoch bleibt er unter allen popularen und beliebten Theater-Schriftſtellern, die je gelebt haben, einer der außerordentlichſten, und verdiente

wohl von Cervantes, ſeinem Nebenbuhler und Gegner, in allem Ernſte ein Wunder der Natur genannt zu werden.

Die über allen Glauben zahlreichen Stücke des Lope de Vega ſind zum Theil nie gedruckt worden, und die Sammlung der herausgegebenen iſt außer Spanien ſelten vollſtändig anzutreffen. Vermuthlich iſt vieles fälſchlich auf ſeinen Namen geſchoben worden, ein Misbrauch, über den ſich auch Calderon beklagt. Es iſt mir nicht bekannt, ob Lope ſelbſt irgendwo ein Verzeichnis der wirklich von ihm herrührenden Stücke giebt; am Ende hatte er wohl ſelbſt viele davon vergeſſen. Indeſſen kann man durch Leſung einer geringen Anzahl es ſchon ziemlich weit in der Bekanntſchaft mit dieſem Dichter bringen, und darf nicht beſorgen, das Ausgezeichnetſte verfehlt zu haben, indem er in ſeinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erſchwingung ungewöhnlicher Höhen, oder Darlegung unbekannter Tiefen ſeines Gemüthes überraſcht. Unſtreitig erſcheint dieſer bald zu ſehr vergötterte, bald zu ſehr herabgewürdigte Vielſchreiber hier im vortheilhafteſten Lichte, da das Theater zur Ablegung ſei-

ner drey Hauptfehler, Mangel an Zuſammenhang, Weitſchweifigkeit und unnütz ausgekramter Gelehrſamkeit, die beſte Schule war. In einigen ſeiner Stücke, beſonders den hiſtoriſchen, die ſich auf alte Romanzen und Sagen gründen, z. B. der König Wamba, die Jugendſtreiche des Bernardo del Carpio, die Zinnen von Toro u. ſ. w. herrſcht eine gewiſſe Roheit der Darſtellung, die aber gar nicht ohne Character iſt, und abſichtlich für die Gegenſtände gewählt zu ſeyn ſcheint; in andern, welche Sitten der damaligen Zeit ſchildern, z. B. die muntre Toledanerin, die ſchöne Häßliche, zeigt ſich ſchon ein ſehr gebildeter geſelliger Ton. Alle enthalten, neben wahrhaft intereſſanten Situationen unvergleichliche Späße, und vielleicht ſind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn ſie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch heut zu Tage auf der Bühne eine große Wirkung hervorbringen könnte. Ihre Mängel ſind ungefähr die nämlichen: verſchwendete nicht zu Rath gehaltene Erfindung und vernachläßigte Ausführung. Sie gleichen den Gruppen, die ein geiſtreicher Skizziſt, ohne alle Vorbe-

reitung, ohne ſich nur die gehörige Zeit zu nehmen, auf das Papier hinkritzelt, wo ungeachtet dieſes eilfertigen Leichtſinnes jeder Streich Leben und Bedeutung hat. Außer der ſorgſältigen Bildung fehlt es Lope's Werken nur an Tiefe, und an jenen feineren Beziehungen, welche eigentlich die Myſterien der Kunſt ausmachen.

Wenn es bey dem bisherigen, nämlich den Werken des Lope und ſeiner vorzüglicheren Zeitgenoſſen, eines Guillen de Caſtro, Montalban, Molina, Matos-Fragoſo u. a., ein Bewenden gehabt hätte, ſo müßte man an dem ſpaniſchen Theater mehr den groſen Entwurf und die verſprechenden Anlagen, als die reife Vollendung loben. Aber nun trat Don Petro Calderon de la Barca auf, ein eben ſo fruchtbarer Kopf, eben ſo fleißiger Schriftſteller als Lope, und ein ganz andrer Dichter, ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat. In weit höherem Grade erneuerte ſich das Wunder der Natur, der enthuſiaſtiſche Beyfall, und die Beherrſchung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon halten gleichen Schritt mit denen des ſiebzehnten Jahrhunderts; er war

folglich ſechzehn Jahr alt, als Cervantes, und fünf und dreißig, als Lope ſtarb, den er faſt um ein halbes Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe ſeines Lebensbeſchreibers hat Calderon über 120 Schauſpiele geſchrieben, über hundert geiſtliche allegoriſche Akte, hundert ſcherzhafte Zwiſchenſpiele oder Saynetes *), und eine Menge nicht drama-

*) Dieſe Angaben ſind vielleicht etwas rhetoriſch zu nehmen. Die vollſtändigſte und beſte Ausgabe der Schauſpiele, die von Apontes, enthält nur 108 Stücke. Auf Verlangen eines großen Herrn gab Calderon noch kurz vor ſeinem Tode ein Verzeichniß ſeiner ächten Werke. Er nennt 111 Schauſpiele, aber unter dieſen ſind beträchtlich mehr als drey, die ſich nicht in der Sammlung von Apontes finden. Einige können zwar unter andern Titeln verſteckt ſeyn, z. B. das Stück, welches Calderon ſelbſt El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich beſonders neugierig ſeyn würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur 72, und mehrere giebt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf dieſe das größte Gewicht; ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele ſeiner

tiſche Gedichte. Da er von ſeinem vierzehnten bis zum ein und achtzigſten Jahre, in welchem er ſtarb, dramatiſche Arbeiten geliefert, ſo vertheilen ſie ſich freylich auf einen großen Zeitraum, man darf nicht annehmen, daß er mit ſo übereilter Haſt geſchrieben wie Lope; es blieb ihm Muſe genug ſeine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausübung mußte er durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter dieſem faſt unüberſehbaren Ueberfluß von Werken findet ſich nichts aufs Gerathewohl hingeworfne, alles iſt nach ſichern conſequenten Grundſätzen mit den tiefſten künſtleriſchen Abſichten in vollkommner Meiſterſchaft ausgearbeitet. Dieß läßt ſich nicht läugnen, wenn man auch Calderons rei-

---

Muſe gleichgültiger geworden, wiewohl er ſie nicht verwarf, und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen ſeyn, der bey einem allgemeinen Ueberſchlag manche ſeiner Capitale vergißt. Saynetes vom Calderon ſind mir nie zu Geſichte gekommen, ja ich finde nirgends eine Nachweiſung, ob ſie wirklich geſammelt und gedruckt worden.

nen und hohen Styl des Romantiſch-Theatraliſchen als Manier verkennt, und dieſe kühnen Flüge der Poeſie bis an die äußerſte Gränze des Erſinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was ſeinen Vorgängern ſchon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelſte und feinſte Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er ſich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja ſelbſt in manchen Spielen der Situation wiederholt, da er ſonſt zu reich war, um von ſich ſelbſt, geſchweige von andern, borgen zu dürfen. Die Erſcheinung auf der Bühne iſt ihm das erſte, aber dieſe ſonſt beſchränkende Rückſicht wird bey ihm durchaus poſitiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt ſo zu poetiſiren gewußt hätte, der zugleich ſo ſinnlich kräftig und ſo aetheriſch wäre.

Seine Schauſpiele zerfallen in vier Hauptclaſſen: Darſtellungen heiliger Geſchichten aus der Schrift und Legende; hiſtoriſche; mythologiſche oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geſelligen Lebens in modernen Sitten.

Hiſtoriſch im engeren Sinne ſind nur die auf einheimiſche Geſchichte gegründeten Stücke. Die ſpaniſche Vorzeit hat Calderon oft ſehr wahr ergriffen, ſonſt aber hatte er eine zu entſchiedne, ich möchte ſagen brennende Nationalität, um ſich in irgend eine andre zu verſetzen; höchſtens in das, was ſich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das claſſiſche Alterthum noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz fantaſtiſch genommen, wie ihm überhaupt die griechiſche Mythologie ein liebliches Mährchen, und die römiſche Geſchichte eine majeſtätiſche Hyperbel iſt.

Doch müſſen die heiligen Darſtellungen gewiſſermaßen zu den hiſtoriſchen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher Dichtung umgeben, wie dieß immer beym Calderon der Fall iſt, drücken ſie doch meiſtens den Character der bibliſchen Geſchichte oder Legende ſehr getreu aus. Indeſſen unterſcheiden ſich dieſe von den übrigen hiſtoriſchen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiöſen Enthuſiasmus, kraft deſſen der Dichter in den geiſtlichen Aufzügen, die zur Feyer des Frohn-

leichnam-Feſtes beſtimmt waren, das allegoriſch dargeſtellte Univerſum gleichſam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieſer letzten Gattung bewunderten ihn ſeine Zeitgenoſſen am meiſten, und er legte ſelbſt den höchſten Werth darauf. Allein ohne wenigſtens einen davon in einer wahrhaft dichteriſchen Ueberſetzung geleſen zu haben, würden ſich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können; die Betrachtung dieſer Akte würde eine ſchwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatiſchen Compoſitionen erfodern. Ich beſchränke mich alſo auf ſeine nicht allegoriſchen Schauſpiele, die ich doch bey weitem nicht erſchöpfend characteriſiren, ſondern nur mit einigen allgemeinen Zügen ſchildern kann.

Unter der großen Menge ſinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieſer Laufbahn hingeriſſen wurden, waren die meiſten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Auguſtin Moreto, Don Franciſco de Roxas, Don Antonio de Solis, der ſcharfſinnige und be-

redte Geſchichtſchreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatiſche Litteratur der Spanier hat ſogar einen königlichen Dichter aufzuweiſen, nämlich Philipp den Vierten, Calderons großen Gönner und Bewundrer *), dem man verſchiedne namenlos mit der Ueberſchrift: de un ingenio de esta corte, erſchienene Stücke zuſchreibt. Alle damaligen dramatiſchen Schriftſteller ſchrieben in verwandtem Geiſt, es war eine wahre Kunſtſchule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon ſie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe; in ihm hat das romantiſche Schauſpiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

*) Dieſer Monarch ſcheint in der That Sinn für die eigentliche Vortreflichkeit ſeines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die ſchönſte Zierde ſeines Hofes betrachtete. Er war ſo eingenommen für das nationale Schauſpiel, daß er die Einführung der italiäniſchen Oper nicht geſtattete, die damals ſchon an den europäiſchen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beyſpiel, welches verdient den deutſchen Fürſten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meiſtens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimiſche und Partenlichkeit für das Fremde alles gethan haben, um die deutſchen Dichter muthlos zu machen.

Wir wollen verſuchen, von dem Geiſt und der Form dieſer von allen übrigen europäiſchen Hervorbringungen ſo weit abweichenden Dichtungen eine ſchwache Vorſtellung zu geben. Wir müſſen aber zu dieſem Zweck auf den Character der ſpaniſchen Poeſie überhaupt, und auf die hiſtoriſchen Umſtände, die ihn beſtimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der ſpaniſchen Poeſie ſind ſehr einfach: ihre beyden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es iſt, als ob man überall die Accorde der Guitarre in dieſe urſprünglichen National-Weiſen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabiſchen Urſprungs, war zuerſt einfältige Heldenſage; ſpäterhin wurde ſie eine ſehr kunſtreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der mahleriſche Beſtandtheil, zuweilen bis zur glänzendſten Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, faſt bildlos, drückte zarte Gefühle in ſinnreichen Wendungnn aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbſtbetrachtung, welche eine unausſprechliche Gemüthsſtimmung in Gedanken zu verwandeln ſtrebt, den

Gedanken wiederum zur träumeriſchen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannigfaltigt, hauptſächlich durch Einführung deſſen in die Poeſie, was in der Muſik die Variation leiſtet. Indeſſen konnten die reichen Anlagen der ſpaniſchen Sprache in dieſen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen ſich nicht vollſtändig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts die umfaſſenderen Formen der italiäniſchen Poeſie, Octaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in ſie auf, und nun erſt offenbarte ſichs ganz, was die caſtilianiſche Mundart, dieſe ſtolzeſte Tochter der weltbeherrſchenden lateiniſchen Sprache, an Würde, ſchöner Kühnheit und Bilderpracht zu leiſten vermöchte. Sie iſt weniger ſanft als das Italiäniſche, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Conſonanten, aber ſie tönt wo möglich noch voller aus der Bruſt, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verſchollen, als orientaliſche Einmiſchungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatiſchen Düften gleichſam

berauſchte Poeſie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieſes vor Alters ſo freyen Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichteriſchen Begeiſterung, angeſchwellt von einem ſtolzen Bewußtſeyn. Die Spanier ſpielen in der Geſchichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidiſche Undank der neueren Zeit allzu ſehr vergeſſen hat. Als eine verlohrne Vorwacht des bedrohten Europa gegen die Einbrüche der alles überſchwemmenden Araber lagen ſie auf ihrer pyrenäiſchen Halbinſel wie im Felde, ohne fremden Beyſtand zu immer erneuerten Kämpfen bereit. Die Gründung ihrer chriſtlichen Königreiche, Jahrhunderte hindurch, von der Zeit an wo die Abkömmlinge der Gothen in die nördlichen Gebirge zurückgedrängt, aus dieſem Zufluchtsort wieder hervortraten, bis zur gänzlichen Verdrängung der Mauren aus Spanien, war ein einziges langes Abenteuer; ja die Rettung des Chriſtenthums in dieſem Lande gegen ſolche Uebermacht ſchien das Wunderwerk einer höheren als bloß menſchlichen Lenkung zu ſeyn. Gewöhnt immer zugleich für

ſeine Freyheit und für ſeine Religion zu fechten, ſchloß ſich der Spanier mit feuriger Inbrunſt an dieſe an, als ein mit edlem Blut theuer erkauftes Erwerbniß. Jede gottesdienſtliche Tröſtung war ein Lohn vergoßnen Heldenſchweißes, jede Kirche konnte er als eine Trophäe ſeiner Ahnen betrachten. Treu ſeinem Gott und ſeinem König bis auf den letzten Blutstropfen, unverbrüchlich auf ſeine Ehre haltend, ſtolz, aber demüthig vor allem heilig geachteten, ernſt, mäßig, ſittig war der alte Caſtilier; und nun ſpotte man des biederherzigen Volkes, das den geliebten Degen, das Werkzeug ſeines hohen Berufs, auch hinter dem Pfluge abzulegen ſich nicht entſchlieſſen konnte.

Die ſo genährte Kriegsluſt, den Unternehmungsgeiſt ihrer Unterthanen benutzten die Monarchen Spaniens zu Ende des funfzehnten und im ſechzehnten Jahrhundert, die Spanier zum herrſchenden Staate Europa's zu machen, während ſie im Innern ihre politiſche Freyheit einbüßten. Die argliſtige und tyranniſche Politik Philipps des Zweyten hat unverſchuldeter Weiſe den Haß der Ausländer auf ſie gezogen. Der Machiavellism der Fürſten

und Volksführer in Italien war allgemeiner Character, dieſelbe Tücke und Ränkeſucht hatte alle Stände angeſteckt; in Spanien fällt er bloß den Regierenden zur Laſt, wie auch die religiöſen Verfolgungen, die hier nie oder ſelten als Ausbrüche allgemeiner Volkswuth vorgegangen ſind. Der Spanier erlaubte ſich nicht, die Handlungsweiſe ſeiner geiſtlichen und weltlichen Obern zu prüfen, führte bieder und tapfer, wie ehemals ſeine Vertheidigungskriege, ihre Kriege des Angriffs und der Herrſchſucht. Perſönlicher Ruhm, vermeynter Eifer für die Religion verblendete ſie über die Gerechtigkeit ihrer Sache. Beyſpielloſe Unternehmungen waren mit Glück vollführt, eine neu entdeckte Welt jenſeit des Oceans war durch eine Handvoll verwegner Abenteurer unterjocht worden; einzelne Thaten der Grauſamkeit und Habſucht hatten den Glanz des beſonnenſten Heldenmuthes befleckt, aber die Maſſe der Nation blieb rein von dieſen Ausartungen. Nirgends hat der ritterliche Geiſt die politiſche Exiſtenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweyten verderbliche Fehltritte das innere

Wohlſeyn zugleich mit dem auswärtigen Einfluſſe tief geſunken war, pflanzte ſich dieſer Geiſt bis in die blühende Periode ihrer Litteratur fort, und drückte ihr unverkennbar ſein Gepräge auf. Hier erneuerte ſich bey weit höherer Geiſtesbildung in gewiſſem Grade jene glänzende Erſcheinung des Mittelalters, wo Fürſten und Herrn die Kunſt des Minne- und Heldengeſanges übten, wo die Ritter, ihre Geliebte neben der Andacht zum heiligen Grabe im Herzen, freudig auf die gefährlichſten Abenteuer zum gelobten Lande wallfahrteten, wo ſelbſt ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte. Die ſpaniſchen Dichter waren nicht, wie gewöhnlich in den übrigen Ländern Europa's, Höflinge, Gelehrte oder an ein bürgerliches Gewerbe geheftet; meiſtens von edler Geburt, führten ſie ein kriegeriſches Leben. Das Bündniß des Degens und der Feder, die Uebung der Waffen und der edleren Geiſteskünſte, war ihre Loſung. Schon Garcilaſo, einer der Stifter der ſpaniſchen Poeſie unter Carl dem Fünften, von den peruaniſchen Yncas abgeſtammt, von ſeiner lieblichen Muſe nach Africa begleitet, fiel vor den erſtürmten Mauern

von Tunis; Camoens, der Portugieſe, ſegelte als Soldat ins entfernteſte Indien, auf der Spur des glorreichen Weltentdeckers, den er beſang; Don Alonſo de Ercilla dichtete ſeine Araucana während des Krieges mit empörten Wilden, unter einem Zelt am Fuß der Cordilleras, oder in der von Menſchen noch unbetretnen Wildniß, oder auf einem im Ocean umhergetriebnen Schiff; Cervantes erkaufte die Ehre, unter dem großen Johann von Oeſterreich die Schlacht von Lepanto als gemeiner Krieger mitgeſtritten zu haben, durch den Verluſt eines Armes und lange Gefangenſchaft in Algier; Lope de Vega erlebte unter andern die Unfälle der unüberwindlichen Flotte; Calderon that Feldzüge in Flandern und Italien, unterzog ſich als Ritter von Santiago ſeinen kriegeriſchen Pflichten, bis er in den geiſtlichen Stand trat, und ſo auch äußerlich beurkundete, wie die Religion die herrſchende Triebfeder ſeines Lebens ſey.

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmuth, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantiſchen Poeſie ſind, ſo mußte ſie in Spanien, unter ſolchen Auſpizien gebohren und herangewachſen, wohl den

höchſten Schwung nehmen. Die Fantaſie der Spanier war kühn wie ihre Thatkraft, kein geiſtiges Abenteuer ſchien ihr zu gefährlich. Schon früher hatte ſich in den Ritterromanen die Vorliebe des Volkes für das ausſchweiſendſte Wunderbare kund gegeben. Dieß wollten ſie auf der Bühne wieder ſehen, und da nun ihre Dichter, ganz auf der Höhe der künſtleriſchen und geſelligen Bildung ſtehend, es darnach umſchufen, ihm eine muſikaliſche Seele einhauchten, es ganz von grober Körperlichkeit gereinigt zu Farbe und Duft hinauf läuterten, ſo entſteht eben aus dem Contraſt des Stoffes und der Form ein unwiderſtehlicher Reiz. Ihre Zuſchauer glaubten einen Widerſchein der ſchon halb verlohrnen welterobernden Größe ihrer Nation zu erblicken, wenn über die immer neue Dichtung alle Harmonie der mannichfaltigſten Sylbenmaße, alle Zierlichkeit ſinnreicher Spiele, alle Pracht der Bilder und Vergleichungen ausgegoſſen war, die ihre Sprache nur aufbieten konnte. Die Schätze der entfernteſten Zonen wurden, wie in der Wirklichkeit, zur Befriedigung des Mutterlandes herbeygeſchafft, und man kann ſagen, daß im Reiche

dieſer Poeſie, wie in dem Reiche Carls des Fünften, die Sonne niemals untergieng.

Auch diejenigen Schauſpiele Calderons in modernen Sitten, die am meiſten zum Ton des gemeinen Lebens herabſteigen, feſſeln durch irgend einen fantaſtiſchen Zauber, und können nicht ganz für Luſtſpiele im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten. Wir haben geſehen, daß die ſogenannten Luſtſpiele Shakſpeare's immer aus zwey fremdartigen Theilen zuſammengeſetzt ſind: dem komiſchen, welcher in engliſchen Sitten gehalten iſt, weil die komiſche Nachahmung örtliche Beſtimmtheit fodert, und dem romantiſchen, auf irgend einen ſüdlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimiſche Boden nicht dichteriſch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Coſtum noch von der idealiſchen Seite gefaßt werden. Freylich wäre es nicht möglich geweſen, wenn Calderon uns in das Innere des häuslichen Lebens eingeführt hätte, wo Bedürfniß und Gewöhnung meiſtens alles zur alltäglichen Beſchränktheit herabſtimmt. Seine Luſtſpiele endigen, wie die der Alten, mit Heyrathen; aber wie verſchieden iſt das,

was ihnen vorhergeht! Dort werden zur Befriedigung ſinnlicher Leidenſchaften und ſelbſtiſcher Abſichten oft ſehr unſittliche Mittel in Bewegung geſetzt, die Menſchen ſtehen mit ihren Geiſteskräften als bloß phyſiſche Weſen gegen einander, und ſuchen ſich ihre Schwächen abzulauſchen. Hier herrſcht zuvörderſt eine brennende Leidenſchaftlichkeit, die immer ihren Gegenſtand adelt, weil ſie über alles Verhältniß mit irgend einem ſinnlichen Genüſſe hinausgeht. Calderon ſtellt uns ſeine Hauptperſonen von beyden Geſchlechtern zwar meiſtens in den erſten Aufwallungen der Jugend, und im noch zuverſichtlichen Ehrgeiz des Lebensgenuſſes dar, aber das Ziel nach dem ſie ringen, bey deſſen Verfolgung ſie alles übrige in die Schanze ſchlagen, iſt in ihrer Geſinnung mit keinem andern Gute vertauſchbar. Ehre, Liebe und Eiferſucht ſind durchgängig die Triebfedern, aus ihrem gewagten aber edlen Spiele geht die Verwicklung hervor, und wird nicht durch ſchelmenhaften Betrug gefliſſentlich angezettelt. Die Ehre iſt immer ein idealiſches Prinzip, denn ſie beruht, wie ich anderswo gezeigt habe, auf jener höheren Sittenlehre, welche Grundſätze heiligt, ohne

Rückſicht auf den Erfolg. Sie kann zur bloß geſelligen Uebereinkunft in gewiſſen Meynungen oder Vorurtheilen herabſinken, zu einer Waffe der Eitelkeit, aber in jeder Entſtellung wird man noch das Schattenbild einer erhabnen Idee darin erkennen. Wie Calderon die zarte Reizbarkeit des Ehrgefühls ſchildert, weiß ich kein treffenderes Sinnblid dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Thierchen, das ſo ſehr auf die Weiße ſeines Felles halten ſoll, daß es lieber, als ſie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, ſich dem Tode überliefert. Dieß Ehrgefühl iſt in den weiblichen Charactern Calderons eben ſo mächtig, es beherrſcht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm Statt finden darf. Die Ehre der Frauen beſteht nach der geſchilderten Sinnesart darin, nur einen Mann von ganz unbefleckter Ehre lieben zu können, und mit völliger Reinheit zu lieben, keine irgend zweydeutige Huldigung zu dulden, die der ſtrengſten weiblichen Würde zu nahe tritt. Die Liebe fodert unverbrüchliches Geheimniß, bis eine geſetzliche Verbindung ſie öffentlich zu erklären erlaubt. Schon dieß ſichert ſie vor der vergiftenden Beymiſchung der Eitelkeit, wel-

che ſich mit Anſprüchen oder zugeſtandnem Vorzug brüſtet; ſie erſcheint dadurch als ein geheimes und um ſo heiliger gehaltnes Gelübde. Zwar iſt in dieſer Sittenlehre, der Liebe zu gefallen, Liſt und Verſtellung erlaubt, was ſonſt die Ehre verbietet; aber es werden dennoch in der Colliſſion mit andern Pflichten, z. B. mit denen der Freundſchaft, die feinſten Rückſichten beobachtet. Die immer rege, oft furchtbar ausbrechende Gewalt der Eiferſucht, nicht wie die der Morgenländer auf den Beſitz, ſondern auf die leiſeſten Regungen des Herzens und auf die unmerklichſten Aeußerungen derſelben, adelt die Liebe, weil dieſes Gefühl, ſobald es nicht ganz ausſchließend iſt, unter ſich ſelbſt herabſinkt. Oft löſt ſich die Verwirrung, welche der Zuſammenſtoß dieſer insgeſammt geiſtigen Triebfedern geſtiftet, in Nichts auf, und dann iſt die Kataſtrophe wahrhaft komiſch; zuweilen nimmt es aber auch eine tragiſche Wendung, und dann wird die Ehre ein feindſeliges Schickſal für den, welcher ihr nicht Genüge leiſten kann, ohne ſein eignes Glück zu vernichten, oder ſogar ein Verbrecher zu werden.

Dieß iſt der höhere Geiſt der Schauſpiele, wel-

che von den Ausländern Intriguen-Stücke genannt werden; im Spaniſchen heißen ſie von der Tracht, worin man ſie ſpielt, Luſtſpiele im Mantel und Degen (Comedias de capa y espada). Gewöhnlich haben ſie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des luſtigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt iſt. Dieſer dient meiſtens bloß dazu, die idealiſchen Triebfedern, wonach ſein Herr handelt, zu parodiren, welches er oft auf die zierlichſte und geiſtreichſte Weiſe thut. Selten wird er als wirkſamer Hebel gebraucht, um durch ſeine Liſten die Verwicklung zu ſtiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Beſtandtheile ſind gewöhnlich dieſelben, nur ragt in der Zuſammenſetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauſpielen Calderons kann man den Namen Character-Stück nicht verſagen, wiewohl man die feinſte Characteriſtik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenſchaftlichkeit und ſchwärmende Fantaſie zu den Tücken der lauſchenden Beobachtung weder Muſe noch Kaltblütigkeit genug laſſen.

Eine andre Gattung ſeiner Stücke nennt Calderon ſelbſt Feſtſpiele (fiestas). Sie waren zur Aufführung am Hofe bey feyerlichen Gelegenheiten beſtimmt; und wiewohl es dabey auf theatraliſchen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechſel und ſichtbar vorgehende Wunder angelegt iſt, auch häufig Muſik eingeführt wird, ſo könnte man ſie doch poetiſche Opern nennen, d. h. Schauſpiele, die durch den bloßen Glanz der Poeſie das leiſten, was in der Oper erſt durch die Ausſchmückungen der Maſchinerie, der Muſik und des Tanzes erreicht werden ſoll. Hier überläßt ſich der Dichter ganz den gewagteſten Flügen ſeiner Fantaſie, und ſeine Darſtellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber ſpricht ſich am meiſten in der Behandlung der religiöſen Gegenſtände aus. Die Liebe ſchildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichteriſche Kunſtſprache. Die Religion iſt ſeine eigentliche Liebe, das Herz ſeines Herzens. Nur für ſie erregt er die erſchütterndſten bis in die innerſte Seele dringenden Rührungen. Bey bloß weltlichen Begebenheiten ſcheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie ſind ihm, wie

trübe ſie auch an ſich ſeyn mögen, ſchon durch die religiöſe Anſicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieſer Glückſelige hat ſich aus der labyrinthiſchen Wildniß der Zweifel in die Burgfreyheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungeſtörter Seelenruhe anſieht und ſchildert; ihm iſt das menſchliche Daſeyn kein düſtres Räthſel mehr. Selbſt ſeine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, ſpiegeln den Himmel in ſich ab. Seine Poeſie, was auch ſcheinbar ihr Gegenſtand ſeyn möge, iſt ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung, darum feyert er mit immer neuem freudigem Erſtaunen die Erzeugniſſe der Natur und der menſchlichen Kunſt, als erblickte er ſie eben zum erſtenmale in noch unabgenutzter Feſtpracht. Es iſt Adams erſtes Erwachen, gepaart mit einer Beredſamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimſten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geiſtesbildung und reiſe Beſchaulichkeit ſie verſchaffen kann. Wenn er das Entfernteſte, das Größte und Kleinſte, Sterne und Blumen zuſammenſtellt, ſo iſt der Sinn aller ſeiner Meta-

phern der gegenſeitige Zug der erſchaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinſchaftlichen Urſprungs, und dieſe entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls iſt ihm wieder nur ein Widerſchein der ewigen alles umfaſſenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man ſich in andern Ländern Europa's ſchon ſtark zu dem manierirten Geſchmack in den Künſten und zu den proſaiſchen Anſichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert ſo allgemein einriſſen. Er iſt folglich als der letzte Gipfel der romantiſchen Poeſie zu betrachten. Es iſt in ſeinen Werken alle Pracht derſelben verſchwendet, ſo wie man bey einem Feuerwerke die bunteſten Farben, die glänzendſten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreiſe für eine letzte Exploſion aufzuſparen pflegt.

Etwa ein Menſchenalter nach dem Calderon mag das ſpaniſche Theater noch in demſelben Sinne bearbeitet worden ſeyn. Doch iſt alles was aus dieſer Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es iſt nichts neues noch wahrhaft

eigenthümliches zum Vorſchein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt ſich eine große Unfruchtbarkeit ſpüren. Es ſind einzelne Verſuche gemacht worden, regelmäßige Trauerſpiele zu liefern, verſteht ſich, nach franzöſiſchem Zuſchnitt. Sogar das declamatoriſche Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein ſpaniſches Schauſpiel geleſen zu haben, deſſen Zweck war, die Abſchaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem ſolchen Werke zu erwarten ſteht, läßt ſich ermeſſen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geſchmack abtrünnig geworden ſind, machen viel Weſens von den proſaiſchen und moraliſchen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund in Spanien zu ſuchen, was wir zu Hauſe eben ſo gut, oder richtiger geſprochen, eben ſo ſchlecht haben können. Die Mehrheit der Zuſchauer hat ſich von dieſen fremden Einflüſſen ziemlich frey erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein ſchöner Geiſt unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto (El parecido en la corte) nach den drey Einheiten

umzuarbeiten, gerieth das Parterr zu Madrid darüber in einen ſolchen Aufruhr, daß die Schauſpieler es auf keine andre Weiſe zu beſänſtigen wußten, als indem ſie das Stück in ſeiner ächten Geſtalt auf den nächſten Tag ankündigten.

Wenn ſich in einem Lande äußere Umſtände, z. B. der Einfluß der Geiſtlichkeit, Cenſur-Zwang, ſelbſt die eiferſüchtige Wachſamkeit des Volkes auf die Beybehaltung der alten Sitten, der freyen Einführung deſſen widerſetzen, was in benachbarten Ländern für einen Fortſchritt in der Geiſtesbildung gilt, ſo geſchieht es oft, daß die beſſeren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüſtern werden, und etwas verkehrtes erſt dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo ſchon wieder aus der Mode gekommen iſt. Gewiſſe Geiſteskrankheiten ſind ſo epidemiſch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon ſicher iſt, bis man ſie ihr inoculirt hat. Indeſſen ſind die Spanier, wie es ſcheint, in Abſicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geſchlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entſtellenden Blattergruben in den Zügen andrer Natio-

nen nicht zu verkennen ſind. In ihrer etwas inſulariſchen Exiſtenz haben ſie das achtzehnte Jahrhundert verſchlafen, und wie konnte man im Grunde ſeine Zeit beſſer anwenden? Sollte die ſpaniſche Poeſie im alten Europa oder in der andern Hemiſphäre wieder aufwachen, ſo würde ſie allerdings einen Schritt vom Inſtinkt zum Bewußtſeyn zu thun haben. Was ſie bis jetzt aus angebohrner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwiſchen aufgekommne Kritik, aus Grundſatz im Geiſt ihrer großen Dichter zu ſchaffen fortfahren.

Funfzehnte Vorleſung.

Anfänge des deutſchen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottſchediſche Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzoſen. Leſſing, Göthe und Schiller. Ueberſicht ihrer Werke. Schilderung ihres Einfluſſes. Ritterſchauſpiele, rührende Dramen und Familien-Gemählde. Ausſichten für die Zukunft.

In ſeiner gebildeten Geſtalt iſt das deutſche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im vorhergehenden geſprochen, wir dürfen uns alſo nicht wundern, daß der Vorrath unſerer Litteratur an ſchätzbaren Original-Werken in dieſem Fache auch weit geringer iſt.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigſten Ebbe des Geiſtes ſich zuerſt wieder beſſere Beſtrebungen hervorthaten, haben die Deutſchen Rieſenſchritte gethan, und wenn die dramatiſche Kunſt nicht mit gleichem Glücke, und ich ſetze hinzu, nicht mit gleichem Ei-

ſer angebaut werden als andre Gattungen, ſo liegt es vielleicht mehr in manchen ungünſtigen Umſtänden, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne ſind in Deutſchland eben ſo alt als in andern Ländern *). Das älteſte Drama, das man noch ſchriftlich hat, iſt von einem Nürnberger Hans Roſenpluet aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwey fruchtbare Dichter, beyde aus der freyen Reichsſtadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken Hans Sachs finden ſich eine große Menge Tragödien, Comödien, geiſtliche und weltliche Hiſtorien, bey denen immer der Herold den Prolog und Epilog ſpricht, ferner kurzweilige

*) Die erſte mir bekannte Erwähnung der ſogenannten Myſterien oder geiſtlichen Vorſtellungen in Deutſchland findet ſich im Eulenſpiegel. Dieſen luſtigen aber etwas anſtößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachleſen in der 13ten Hiſtorie: „Wie Eulenſpiegel in der „Oſtermette ein Spiel machte, daß ſich der Pfaffe und „ſeine Kellnerin mit den Bauern ſchlugen.“ Eulenſpiegel ſoll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des funfzehnten hinausſetzen.

Faſtnachtſpiele. Alles dieſes wurde, wie es ſcheint, nicht von Schauſpielern, ſondern von ehrſamen Bürgern, ohne alle theatraliſche Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths = Ergötzung aufgeführt. Die Faſtnachtſpiele ſind etwas derb, aber, ſo wie überhaupt die Schwänke, nicht ſelten ſehr luſtig; ſie gehen oft in die tollſten Poſſen über, und mit der Begeiſterung der Luſtigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darſtellung in allen dieſen Schauſpielen iſt ehrlich und macht nicht viel Umſchweiſe: die Perſonen, von Gott dem Vater an, ſagen gleich gerade heraus, wie es ihnen ums Herz iſt, und weswegen ſie hereinkommen; ſie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beſchriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Gebehrden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert ſich am meiſten dem, was man anderswo Moralitäten nannte, es kommen häufig allegoriſche Perſonen vor. Die Umriſſe der noch unmündigen dramatiſchen Kunſt ſind ſchwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf dieſem Wege fortgeſchritten wäre, ſo hätte ſich etwas eigenthümliches und beſſeres ent-

wickeln müſſen als im ſiebzehnten Jahrhundert geſchah.

In der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts kam die Poeſie aus dem bürgerlichen Kreiſe, auf den ſie ſich lange beſchränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angeſehen werden kann, hat einige Trauerſpiele aus den Alten in Verſen überſetzt, und Schäfer-Opern nach dem Italiäniſchen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unſer erſter namhafter dramatiſcher Schriftſteller. Er beſaß einen gewiſſen Umfang litterariſcher Kenntniß in ſeinem Fach, wie einige nachgeahmte und überſetzte Sachen beweiſen: ein Stück aus dem Franzöſiſchen, eins aus dem Italiäniſchen, ein Trauerſpiel aus dem Niederländiſchen des Vondel, endlich eine Poſſe, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerſpiels Pyramus und Thisbe im Sommernacht-Traum von Shakſpeare. Dieſer war damals im Auslande ſehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſchrieb, geſteht, er habe

Shakſpeare's Werke niemals geſehen, wiewohl er Ben Jonſon recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geſchätzter und nicht verdienſtloſer Schriftſteller in einem eignen Aufſatze eine Vergleichung zwiſchen Shakſpeare und Andreas Gryphius angeſtellt. Wir können hiebey kaum ernſthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin beſtehen, daß Gryphius gern Geiſter der Abgeſchiednen auftreten läßt. Er ſcheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptſächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter ſeinen Landsleuten noch hochberühmt nur der große Vondel heißt, während jener der Vergeſſenheit überantwortet wurde. Das Sylbenmaß in Gryphius Schauſpielen iſt leider ſchon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht ſo enge wie die nachherige franzöſiſche, der Schauplatz wechſelt zuweilen, und die muſikaliſchen, zum Theil allegoriſchen Zwiſchenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den engliſchen Masquen. Sonſt iſt wenig Theater-Einſicht darin, und ich weiß nicht, ob dieſe Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden ſind. Die Trauerſpiele von Lohenſtein, der nach dem

Maßſtabe alles übrigen den Marino in unſrer damaligen Litteratur vorſtellen ſoll, gleichen im Zuſchnitt denen des Gryphius, ſind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer ſo endloſen Länge, daß ſchon deswegen ihre Aufführung ſich gar nicht denken läßt.

Der Zuſtand des Theaters in Deutſchland zu Ende des ſiebzehnten und im erſten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, woſern es überhaupt eine andre Schaubühne gab als Puppenſpiele und herumziehende Poſſenreißer, war unſtreitig eben ſo kläglich als in allen andern Fächern. Man hat einem Maßſtab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottſched für den Wiederherſteller unſerer Litteratur gelten konnte, Gottſched, deſſen Schriſten einem wäſſerichten Tranke gleichen, von der Art wie man ihn ehedem geneſenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meynung ſie würden nichts ſtärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geſchwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte ſich Gottſched vielfältig; in Verbindung mit einer gewiſſen Frau Neuber, die einer Schauſpieler-Geſellſchaft in Leipzig vorſtand, ſchaffte er den

Hanswurſt ab, und ſie beerdigten ihn feyerlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurſt, die man jetzt nur noch aus den Puppenſpielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geiſtreich aus dem Stegreiſe mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen ſeyn; allein ohne Zweifel hatte Hanswurſt auch ſo noch mehr Verſtand in ſeinem kleinen Finger als Gottſched in ſeinem ganzen Leibe. Hanswurſt, als allegoriſche Perſon, iſt unſterblich, und wenn man ihn noch ſo ſicher begraben zu haben glaubt, ſo kommt er unverſehens in irgend einer gravitätiſchen Amtskleidung wieder zum Vorſchein.

Gottſched und ſeine Schule überſchwemmten nun das deutſche Theater, welches forthin regelmäßig ſeyn ſollte, mit matten und weitſchweifigen Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen. Einige beſſere Köpfe fingen an für die Bühne zu arbeiten, aber ſtatt wirklicher Original-Werke lieferten ſie nur leidige Nachahmungen, und das Anſehen des franzöſiſchen Geſchmacks war ſo groß, daß das Manierirteſte eben ſo wohl ergriffen wurde als das beſſere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferſpiele

nach ſehr ſchlechten franzöſiſchen Muſtern, worin roſenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen ſich allerley fade und alberne Artigkeiten ſagen.

Außer den franzöſiſchen Luſtſpielen wurden die aus dem Däniſchen überſetzten des Holberg mit großem Beyfalle aufgeführt. Dieſer Schriftſteller hat allerdings viel Verdienſt. Seine Sittenſchilderungen ſind von großer örtlicher Wahrheit, ſeine Darſtellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komiſchen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue beſitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu ſehr in die Breite. Von der Feinheit ſeiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unſerm heutigen Geſchmack iſt die Gemeinheit ſeines Tones anſtößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er ſich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockſchlägen ausbrechen, natürlich ſeyn mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen verſucht, meiſtens nicht mit ſonderlichem Glück. Da ſein Hauptverdienſt in der freylich caricaturmäßigen Characteriſtik beſteht, ſo bedarf er guter komi-

ſcher Schauſpieler, um gehörig zur Erſcheinung zu kommen.

Einige damalige Luſtſpiele in einheimiſchen Sitten von Gellert und Elias Schlegel ſind nicht ohne Verdienſt, nur haben ſie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen iſt, welche ſie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerſpielen nach franzöſiſchen Vorbildern verſuchten ſich zuerſt mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche franzöſiſche Verſe übertragen, eben ſo froſtig vorkommen würden als im Deutſchen. Es iſt uns unleidlich, ellenlange Verſe zu leſen, in denen ſich die Schreibart faſt gar nicht über eine wäſſerichte Proſa erhebt; der wahrhaſt dichteriſche Ausdruck iſt ſeitdem erſt im Deutſchen erſchaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Sylbenmaß ſeyn kann, iſt in der unſrigen doppelt ſteif und ſchwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unſre Poeſie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung

franzöſiſcher Trauerſpiele den letzten Verſuch gemacht, den Alexandriner zum tragiſchen Gebrauch zu adeln, und wie mich deucht durch ſein Beyſpiel bewieſen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müſſen. Um den Stelzengang der falſchen tragiſcher Emphaſe zu parodiren, iſt er hingegen vortrefflich; auch im Luſtſpiel, beſonders in kleinen Nachſpielen dürfte ſein Gebrauch ſehr zu empfehlen ſeyn. Jene früheren Trauerſpiele nach franzöſiſchem Zuſchnitt, welche doch damals ungemeinen Beyfall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunſt auf dem Wege der knechtiſchen Nachahmung zu hoffen ſteht. Eine an ſich ſchon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo ſie ſich unter dem Einfluſſe nationaler Sinnesart feſtgeſetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird ſie ganz und gar zum ſpaniſchen Mantel.

Alſo ſchlechte Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſt- und Trauerſpiele, außerdem etwa Holberg und ſpäterhin Goldoni, abwechſelnd mit wenigen deutſchen Nachahmungen von ſchwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geiſt, dieß war das ganze Repertorium unſrer Bühne, als endlich nach einander Leſ-

ſing, Göthe und Schiller auftraten, und das deutſche Theater aus ſeiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Leſſing hat zwar durch ſeine früheren dramatiſchen Arbeiten der Zeit ebenfalls den ſchuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Luſtſpiele ſind ziemlich unbedeutend; ſie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in ſo vielen Fächern Epoche machen ſollte. Er hat verſchiedne Trauerſpiele nach den franzöſiſchen Regeln entworfen, auch einzelne Szenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es ſcheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine ſo gebundne Verſification. Noch ſeine Miß Sara Sampſon iſt ein weinerliches ſchleppendes bürgerliches Trauſpiel, wobey er unverkennbar beſonders den Kaufmann von London als Muſter vor Augen gehabt hat. Im Jahre 1767 gab ihm ſeine Verbindung mit einer Schauſpieler-Geſellſchaft in Hamburg und eine dramaturgiſche Wochenſchrift, die er unternahm, nähere Veranlaſſung ſich auf Kritik des Theaters einzulaſſen. Er übte ſie witzig und ſcharfſinnig aus, ſeine dreiſten und in Beziehung auf die

damals allgemein geltende Meynung gewagten Angriffe waren beſonders ſiegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks im tragiſchen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Ueberſetzungen franzöſiſcher Trauerſpiele und die deutſchen in gleichem Zuſchnitt von der Bühne verſchwanden. Er ſprach zuerſt mit Nachdruck von Shakſpeare, und bereitete deſſen Erſcheinung vor. Allein ſein Glaube an den Ariſtoteles neben dem Einfluſſe, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine ſeltſame Miſchung in ſeiner Theorie der dramatiſchen Kunſt hervor. Er verkannte die Rechte der poetiſchen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine baare Copie der Natur, als ob dieſe in der ſchönen Kunſt überhaupt zuläſſig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Verſification abgeſtellt wiſſen, es gelang ihm nur allzu gut damit, und er iſt Schuld daran, daß unſre Schauſpieler in der Erlernung und im Vortrage der Verſe ſo unglaublich zurückgekommen ſind, und ſich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er

iſt dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unſrer dramatiſchen Schriftſteller, welche der allgemeine Gebrauch der Verſification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Leſſing war nach ſeinem eignen Geſtändniſſe kein Dichter, und hat in ſeinem reiferen Alter nur wenig dramatiſche Arbeiten mühſam hervorgebracht. Minna von Barnhelm iſt ein wahres Luſtſpiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwiſchen der franzöſiſchen und engliſchen Weiſe, der Geiſt der Erfindung aber und der geſchilderte geſellige Ton iſt eigenthümlich deutſch. Alles iſt ſogar örtlich beſtimmt, und die Anſpielungen auf merkwürdige Zeitumſtände nach dem ſiebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bey, welches dieß Schauſpiel damals machte. Der ernſthafte Theil iſt nicht frey von witzelnder Ziererey im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beyden Liebenden iſt bis zur Peinlichkeit auf die Spitze geſtellt. Die komiſchen Nebenfiguren aber ſind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutſches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barn-

helm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk iſt vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen, und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entſpricht weit mehr dem ächten Begriffe des Luſtſpiels als Emilia Galotti dem des Trauerſpiels. Leſſings Theorie der dramatiſchen Kunſt hatte begreiflicher Weiſe einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb proſaiſche Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter ſich ſelbſt herabſinkt, wenn ſie nicht den höchſten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den ſchleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampſon herrſcht. Auf der andern Seite bewahrte ihn ſein geſunder Sinn bey aller Bewunderung für Diderot vor deſſen declamatoriſcher Emphaſe, die ihren vornehmſten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenſtrichen entlehnt. Aber da er alle poetiſche Erhöhung des Dialogs entſchieden verwarf, ſo konnte er dieſen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauſchende Beob-

achtung des Komikers in das tragiſche Gebiet; die Leidenſchaften ſind in der Emilia Galotti mehr ſcharfſinnig und witzig characteriſirt als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauſpiel wirke am ſtärkſten, wenn es täuſchende Copien des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Leſſing eine alte, berühmte unauslöſchlich in die Weltgeſchichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-Europäiſche Verhältniſſe und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiäniſcher Prinz, aus dem unverſchämten Diener ſeiner Lüſte ein Kammerherr, u. ſ. w. Es iſt nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerſpiel, ſondern ein Hoftrauerſpiel im Converſationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben ſo weſentlich gehört als zu vielen franzöſiſchen Luſtſpielen. Leſſing hat die unentfliehbaren tyranniſchen Gewaltſtreiche der Decemvirn in den ruhmloſen Bezirk des Fürſtenthums Maſſa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man

ſich mit wenigen Schritten aus einem ſo kleinen Gebiet fortmacht, ſo entſchlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühſam angelegten Vorausſetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Kataſtrophe beruht. Die ſichtbare Sorgfalt, alles zu motiviren, fodert zu näherer Prüfung auf, wobey man durch keinen Zauber der Einbildungskraft geſtört wird; und dieſer Prüfung kann der innere Unzuſammenhang in dem mit ſo ungemeinem Verſtande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es iſt ſonderbar, daß unter allen dramatiſchen Werken Leſſings das letzte, Nathan der Weiſe, welches er bloß ſchrieb, wie er ſagt, um den Theologen einen Poſſen zu ſpielen, als ſein Eifer ſich mit der Aufnahme des deutſchen Theaters zu beſchäftigen, ſchon ziemlich erkaltet war, den lächten Kunſtregeln am meiſten gemäß iſt. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz iſt mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitumſtänden nicht unwahrſcheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Perſonen ſind um einen berühmten hiſtoriſchen Character her gruppirt, um den großen Saladin, der

ganz der Geſchichte gemäß gehalten iſt; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jeruſalem, das Zuſammentreffen verſchiedner Nationen und Religions-Verwandten auf dieſem morgenländiſchen Boden, das alles giebt dem Ganzen einen romantiſchen Anſtrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter ſeinem philoſophiſchen Zwecke zu lieb ſich erlaubt hat einzuſtreuen, einen zwar etwas gewagten aber anziehenden Gegenſatz bilden. Die Form iſt freyer und umfaſſender als in den übrigen Stücken Leſſing's, ſie iſt beynahe die eines Shakſpeareſchen Schauſpiels. Er iſt hier zum Gebrauch der vorhin verworfnen Verſification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abſchaffung im ernſten Drama wir ihm auf alle Weiſe zu danken haben, ſondern der reimloſen Jamben. Sie ſind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogiſch, und ihr vortheilhafter Einfluß iſt leicht zu ſpüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Proſa ſeiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Leſſingen beſonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfodert, wäre

eine etwas raſchere Bewegung in der Handlung, ſo wäre das Stück auch recht ſehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Leſſing, wiewohl ein ſo ſelbſtſtändiger Geiſt, dennoch ſeine früheren dramatiſchen Grundſätze gewiſſermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, ſchließe ich daraus, daß er mit ſeinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des Styls der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Leſſings muß man Engel anſehen. Seine kleinen Nachſpiele in Leſſingiſcher Manier ſind ganz unbedeutend, aber ſeine Mimik zeigt, wohin die Theorie ſeines Meiſters führt. Dieſes Buch enthält manches brauchbare über die erſten Elemente der Gebehrdenſprache; der Hauptirrthum des Verfaſſers war, daß er es für eine vollſtändige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenſchaften handelt, und keine Sylbe über Character-Darſtellung ſagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragiſchen und Komiſchen in ſeiner Schauſpielkunſt nirgends eine Stelle

ein, und daß er das Idealiſche jeder Art verwirſt *), nur baare Copie der Natur verlangt, das verſteht ſich von ſelbſt.

Je mehr ich mich der neueſten Zeit nähere, deſto mehr ſey es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das allgemeine zu richten, und mich nicht auf die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftſteller einzulaſſen, mit denen ich zum Theil in Verhältniſſen der Freundſchaft oder Gegnerſchaft geſtanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatiſchen Laufbahn Goethe's und Schiller's, zweyer

---

*) Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des ſpäteſten und nach ſeiner Meynung des vollkommenſten griechiſchen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe als die ſeiner Vorgänger, ſo ſey zu vermuthen, die Griechen, wenn ſie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen ſeyn, und den Verſen gänzlich den Abſchied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geiſt der griechiſchen Kunſt! Die allerdings im Euripides zu ſpürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorſtehenden Untergang der Tragödie; aber ſelbſt im Luſtſpiel haben ſich die Griechen nie zum Gebrauch der Proſa entſchließen mögen.

Männer, auf welche unſre Nation ſtolz iſt, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunſt berichtiget habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig iſt. Die Verirrungen, welche ſie, anfänglich noch in Mißverſtändniſſen begriffen, veranlaßt haben, während ſie immer reinerer Klarheit entgegen gingen, ſind zum Theil ſchon in Vergeſſenheit verſunken oder werden es bald ſeyn; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigſtens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutſchen und ächt künſtleriſchen dramatiſchen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichſam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der geſellſchaftlichen Verhältniſſe aufgeſtellt, ſo proteſtirte er in Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkührlichen Regelnzwang, wodurch die dramatiſche Poeſie eingeengt worden war. Man ſieht in dieſem Schauſpiele nicht Nachahmung Shakſpeare's, ſondern die durch einen genialiſchen Schöpfer in einem verwandten Geiſte angeregte Begeiſterung. Im Dialog ſetzte er Leſſings Grundſätze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch,

denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Geſetze der ſchriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichteriſche Umſchreibung, die Darſtellung ſollte die Sache ſelbſt ſeyn, und ſo ließ er täuſchend genug, wenigſtens für diejenigen, welche die geſchichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unſre Altvordern ſelbſt reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutſche Treuherzigkeit hat er auf das rührendſte ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderſtehlich, das Ganze hat einen großen hiſtoriſchen Sinn, es ſtellt nämlich den Kampf einer abſcheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politiſchen Zahmheit. Die Vorſtellung auf der Bühne berückſichtigte der Dichter dabey gar nicht, ſchien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Goethe'n vor allem darum zu thun, ſeinen Genius in ſeinen Werken auszuſprechen, und neue poetiſche Lebensregung in die

Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabey gleich, wiewohl er meiſtens die dramatiſche vorzog. Zugleich war er indeſſen ein warmer Freund des Theaters, und arbeitete zuweilen nach deſſen durch Gewohnheit und Zeitgeſchmack beſtimmten Foderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerſpiel in Leſſings Manier lieferte. Dieſes Stück hat überdieß noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In dieſen hatte ſich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Kataſtrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß ſie gar ſehr an die Beerdigung Ophelia's und an das Zuſammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, ſo iſt damit auch ſchon geſagt, wie ſehr ſie gegen den Ton und das Colorit der übrigen abſticht. In der Stella machte es Goethe mit der Geſchichte des Grafen von Gleichen ungefähr ſo, wie es Leſſing mit der Geſchichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge iſt rührend, treuherzig, ſogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindſamkeit verwöhnter Herzen ſchmeicheln.

Späterhin ſuchte er eine Ausgleichung zwiſchen ſeinen Kunſtabſichten, und den üblichen dramatiſchen Formen, auch den untergeordneten, zu finden, die er faſt ſämmtlich mit einzelnen Verſuchen durchgegangen hat. In ſeiner Iphigenia drückte er den Geiſt der antiken Tragödie aus, wie er ihn beſonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben ſolcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Taſſo, in welchem er eine hiſtoriſche Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegenſatzes zwiſchen dem Hof- und Dichterleben wandte. Sein Egmont iſt wieder ein romantiſch hiſtoriſches Schauſpiel, deſſen Styl zwiſchen ſeiner älteren Weiſe im Götz und Shakſpeare's Form in der Mitte ſchwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villabella ſind, möchte ich ſagen, idealiſche Operetten, ſo leicht und luftig hingehaucht, daß ſie durch muſikaliſche Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, ſchwerfällig und proſaiſch zu werden; der edle und gehaltne Styl des Taſſo im Dialog, wechſelt darin mit den zarteſten Liederſtimmen. Jery und Bätely iſt ein rei-

zendes Naturgemählde in ſchweizeriſchen Sitten, im Geiſt und der Form der beſten franzöſiſchen Operetten, Scherz, Liſt und Rache dagegen eine wahre opera buſſa voll italiäniſcher Lazzi. Die Mitſchuldigen ſind in bürgerlicher Sitten ein gereimtes Luſtſpiel nach den franzöſiſchen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablaſſung, daß er eine Fortſetzung zu einem Nachſpiele von Florian lieferte; ſo weit die Unparteylichkeit des Geſchmacks, daß er einige Trauerſpiele von Voltaire für die deutſche Bühne überſetzte. Göthe's Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Ueberſetzungen können wir dieſe Arbeiten nicht für ganz gelungen halten, und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden ſollen. Man braucht nicht etwa Leſſings Dramaturgie herbeyzurufen, um dieſe auf deutſchem Boden unerſprießlichen Erſcheinungen zu bannen; Goethe's eigne meiſterliche Parodie des franzöſiſchen Trauerſpiels in einigen Szenen der Eſther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindſamkeit, eine höchſt genialiſche Verſpottung der eignen Nach-

Späterhin ſuchte er eine Ausgleichung zwiſchen ſeinen Kunſtabſichten, und den üblichen dramatiſchen Formen, auch den untergeordneten, zu finden, die er faſt ſämmtlich mit einzelnen Verſuchen durchgegangen hat. In ſeiner Iphigenia drückte er den Geiſt der antiken Tragödie aus, wie er ihn beſonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben ſolcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Taſſo, in welchem er eine hiſtoriſche Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegenſatzes zwiſchen dem Hof- und Dichterleben wandte. Sein Egmont iſt wieder ein romantiſch hiſtoriſches Schauſpiel, deſſen Styl zwiſchen ſeiner älteren Weiſe im Götz und Shakſpeare's Form in der Mitte ſchwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villabella ſind, möchte ich ſagen, idealiſche Operetten, ſo leicht und luſtig hingehaucht, daß ſie durch muſikaliſche Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, ſchwerfällig und proſaiſch zu werden; der edle und gehaltne Styl des Taſſo im Dialog, wechſelt darin mit den zarteſten Liederſtimmen. Jery und Bätely iſt ein rei-

zendes Naturgemählde in ſchweizeriſchen Sitten, im Geiſt und der Form der beſten franzöſiſchen Operetten, Scherz, Liſt und Rache dagegen eine wahre opera buffa voll italiäniſcher Lazzi. Die Mitſchuldigen ſind in bürgerlicher Sitten ein gereimtes Luſtſpiel nach den franzöſiſchen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablaſſung, daß er eine Fortſetzung zu einem Nachſpiele von Florian lieferte; ſo weit die Unparteylichkeit des Geſchmacks, daß er einige Trauerſpiele von Voltaire für die deutſche Bühne überſetzte. Göthe's Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Ueberſetzungen können wir dieſe Arbeiten nicht für ganz gelungen halten, und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden ſollen. Man braucht nicht etwa Leſſings Dramaturgie herbeyzurufen, um dieſe auf deutſchem Boden unerſprießlichen Erſcheinungen zu bannen; Goethe's eigne meiſterliche Parodie des franzöſiſchen Trauerſpiels in einigen Szenen der Eſther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindſamkeit, eine höchſt genialiſche Verſpottung der eignen Nach-

ahmer Goethe's, neigt ſich zur komiſchen Willkühr und fantaſtiſchen Symbolik des Ariſtophanes, aber es iſt ein züchtiger Ariſtophanes in feiner Geſellſchaft und am Hofe. Weit früher hatte ſich Goethe in einigen Schwänken und Faſtnachtſpielen ganz die Manier unſers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denſelben freyen und kräftigen Dichtergeiſt erkennt man unter allen dieſen Verwandlungen wieder; worauf ſich die homeriſchen Zeilen vom Proteus anwenden laſſen.

> Erſtlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
> Floß dann als Waſſer dahin, und rauſcht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört ſein früh entworfner, aber erſt ſpät erſchienener Fauſt an, der auch in ſeiner neueſten Geſtalt immer noch ein Bruchſtück iſt, und in deſſen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchſtück bleiben zu müſſen. Es iſt ſchwer zu ſagen, ob man mehr zu der Höhe hinanſtaunt, die der Dichter oft darin erſchwingt, oder mehr an den Tiefen ſchwindelt, die ſich vor unſern Blicken aufthun. Aber hier iſt nicht der Ort, dieſes laby-

rinthiſche und gränzenloſe Werk, Goethe's eigenthümlichſte Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatiſcher Hinſicht zu betrachten. Die wunderbare Volksſage vom Fauſt iſt ein ſehr theatraliſcher Stoff, und das Marionettenſpiel, woraus Goethe nach Leſſing *) den erſten Gedanken zu einem Schauſpiel hergenommen, entſpricht dieſer Erwartung ſelbſt noch in den verſtümmelten Auftritten und dürſtigen Worten, womit es von unwiſſenden Puppenſpielern vorgetragen wird. Goethe's Darſtellung, die ſich in einigen Punkten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber ſie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen abſichtlich über die Dimenſionen der Schaubühne hinaus. Viele Szenen ſind ſtehende Schil-

*) Leſſing hat die einzige Szene ſeines Entwurfs, die er mittheilt, nämlich wie Fauſt die böſen Geiſter citirt, um den ſchnellſten zu ſeinem Dienſt zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den ſchönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Fauſtus. Schon Marlowe hatte in England einen Fauſt gedichtet, der aber leider in Dodsley's Sammlung nicht wieder abgedruckt iſt.

derungen von Fauſts innern Zuſtänden und Stim-
mungen, Entwickelungen ſeiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menſchlichen Wiſſens und über das unbefriedigende Loos der Menſchheit in langen Monologen oder Geſprächen; andre Auftritte, wiewohl an ſich äußerſt geiſtreich und bedeutſam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele ſehr theatraliſch gedachte ſind nur flüchtig ſkizzirt: es ſind rhapſodiſche Bruchſtücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraſchenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatiſchen Gedicht, welches auf der Bühne mit ſich fortreißen ſoll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert ſeyn müſſen, ſo daß man ſagen kann, jede Szene habe ihre Expoſition, ihre Verwickelung und Auflöſung. Einige Szenen, voll von der höchſten dramatiſchen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Fauſt im Kerker, beweiſen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote ſtand, und daß er ſie nur umfaſſenderen Abſichten aufgeopfert hat. Er fodert oft die Einbildungskraft der Leſer auf, ja

er nöthigt ſie, ſeinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemählde zu geben, die keine theatraliſche Kunſt vor die Augen zu bringen vermag. Um Göthe's Fauſt aufzuführen, müßte man Fauſt's Zauberſtab und Beſchwörungsformeln beſitzen. Bey ſolcher Unfähigkeit zur äußern Darſtellung iſt dennoch aus dem ſeltſamen Werke erſtaunlich viel für die dramatiſche Kunſt ſowohl in der Anlage als Ausführung zu lernen. In einem vermuthlich ſpät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, ſeinem Genius treu, ſich nicht den Foderungen eines gemiſchten Haufens von Zuſchauern fügen könne, und ſchreibt gewiſſermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingeſtehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatiſches aber nicht eben ſo viel theatraliſches Talent beſitzt. Ihm iſt es weit mehr um die zarte Entfaltung als um raſche äußre Bewegung zu thun; ſelbſt die milde Grazie ſeines harmoniſchen Geiſtes hielt ihn davon ab, die ſtarke demagogiſche Wirkung zu ſuchen. Iphigenia auf Tauris iſt zwar dem griechiſchen Geiſte verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes

Werk der Neueren, aber es iſt nicht ſowohl eine antike Tragödie als Widerſchein derſelben, Nachgeſang: die gewaltſamen Kataſtrophen jener ſtehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und alles löſt ſich leiſe im Innern der Gemüther auf. Das ſtärkſte erſchütternde Pathos findet ſich im Egmont, aber der Schluß dieſes Trauerſpiels iſt ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealiſchen Seelenmuſik entrückt.

Daß Goethe bey dieſer Richtung ſeiner dichteriſchen Laufbahn auf den reinſten Ausdruck ſeiner Begeiſterung ohne irgend eine andre Rückſicht, und von Seiten der Kunſt auf Univerſalität der Studien, nicht den entſcheidenden Einfluß auf die Geſtalt unſers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er ſich ihm wirklich ausſchließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, iſt leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethe's erſter Erſcheinung, hatte man gewagt, Shakſpeare auf unſrer Bühne auftreten zu laſſen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauſpieler erwarben die erſten Kränze des Ruhmes in dieſen

Darſtellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmteſten tragiſchen und komiſchen Rollen Shakſpeare's vielleicht dieſelbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indeſſen ſehr unvollkommen zur Erſcheinung: in ſchleppenden proſaiſchen Ueberſetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entſtellenden Veränderungen. Shakſpeare's einzelne Character und Situationen hatte man bis auf einen gewiſſen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn ſeiner Compoſition.

Unter dieſen Umſtänden trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüſtet, um zugleich auf die edleren Geiſter und auf die Menge ſtark zu wirken. Er dichtete ſeine früheſten Werke noch ſehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu ſchildern unternahm, und wiewohl ein ſelbſtſtändiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Leſſing's, Goethe's in ſeinen früheren Arbeiten, und Shakſpeare's, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verſtehen konnte, mannichfaltig beherrſcht.

So entſtanden ſeine Jugendwerke: Die Räu-

der, Cabale und Liebe, und Fiesco. Das erſte, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich ſchwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakſpeare's iſt nicht zu verkennen: Franz Moor iſt ein proſaiſcher Richard der Dritte, durch keine der Eigenſchaften geadelt, welche bey dieſem den Abſcheu mit Bewunderung miſchen. Cabale und Liebe kann ſchwerlich durch den überſpannten Ton der Empfindſamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesco iſt im Entwurf das verkehrteſte, in der Wirkung das ſchwächſte.

Ein ſo edler Geiſt konnte nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen beharren, wiewohl er dabey eines Beyfalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an ſich ſelbſt erprobt, und warf ſich daher mit unglaublichen Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung. Das Werk, welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Don Carlos. Theilweiſe ſehr tief in der Characterzeichnung, kann es doch die alte ſich brü-

ſtende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet iſt. Die Situationen haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine theuer errungnen Gedanken über die menſchliche Natur und die geſellſchaftliche Verfaſſung waren dem Dichter ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er ſeine Perſonen mehr oder weniger über ſich ſelbſt und die andern philoſophiren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeſchriebnen Gränzen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiel, und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte er ſo gewiſſenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß

er darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwey Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didaktiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich ſehr an Shakſpeare an, nur ſuchte er den Wechſel von Ort und Zeit mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuſchauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragiſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakſpeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Die Liebe zwiſchen Thekla und Max Piccolomini iſt zwar eigentlich eine Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der ſonſt geſchilderten Zeit, aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt eben ſo zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunſtfertigkeit und eben ſo großer Gründlichkeit iſt Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles iſt weislich abgewogen, man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B.

das Gezänk der beyden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenſchaft und dergleichen; aber man wird ſchwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung iſt unfehlbar, Maria's letzte Szenen ſind wahrhaft königlich, religiöſe Eindrücke ſind mit ihrer würdigem Ernſte angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Eliſabeth nach Maria's Tode poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuſchauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Freyheiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung iſt loſer; die Szene mit dem Montgommery, eine epiſche Einmiſchung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bey der ſeltſamen und unbegreiflichen Erſcheinung des ſchwarzen Ritters iſt die Abſicht des Dichters zweydeutig; im Character des Talbot und manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakſpeare gewetteifert; und ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht ſo glänzend iſt, als man ſichs denken könnte, das darüber eingebüßte ſtren-

gere Pathos vergütet. Die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt aufs genaueſte beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr ſelbſt und groſsentheils von ihren Zeitgenoſſen geglaubt, und brachte die außerordentlichſten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahingeſtellt ſeyn laſſen, wenn ihn der Zweifelgeiſt ſeiner Zeitgenoſſen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre ſchmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlaßnen Heldin würde uns tiefer erſchüttert haben, als das roſenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerſpruch mit der Geſchichte ihr andichtet. Shakſpeare's wiewohl aus ſeinem nationalen Geſichtspunkte parteyiſche Darſtellung iſt dennoch weit hiſtoriſcher und gründlicher. Indeſſen bleibt das deutſche Stück immer eine ſchöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geſchändeten Namens, und ſeine blendenden Effecte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterſtützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne.

Am wenigſten kann ich mit den Grundſätzen einverſtanden ſeyn, die Schillern bey der Braut von Meſſina geleitet haben, und die er in der

Vorrede ſelbſt erklärt. Doch die Erörterung darüber würde mich zu weit in das Gebiet der Theorie abführen. Es ſoll ein Trauerſpiel in antiker Form aber von romantiſchem Gehalt ſeyn. Eine ganz erdichtete Geſchichte iſt in einem ſo unbeſtimmten und von aller innern Wahrſcheinlichkeit entblößten Coſtum gehalten, daß die Darſtellung weder wahrhaft idealiſch noch wahrhaft natürlich, weder mythologiſch noch hiſtoriſch iſt. Die romantiſche Poeſie ſucht zwar das Entfernteſte zu verſchmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann ſie nicht in ſich aufnehmen: die Sinnesart der dargeſtellten Menſchen kann nicht zugleich heidniſch und chriſtlich ſeyn. Die offenbaren Entlehnungen will ich nicht rügen: das Ganze iſt aus zwey Hauptbeſtandtheilen zuſammengeſetzt, aus dem Bilde des Eteokles und Polynices, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter Jokaſte um den Alleinbeſitz des Thrones ſtreiten, und aus den zwey durch Eiferſucht in der Liebe zum Brudermord getriebnen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl ſie viel lyriſchen Schwung und ſchöne Stellen

haben, iſt der Sinn der Alten verfehlt: indem je-dem der feindlichen Brüder ein eigner Chor par-teyiſch anhängt, der ſich mit dem gegenüberſtehen-den ſtreitet, hören beyde auf, ein wahrer Chor, d. h. eine über alles Perſönliche erhabne Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu ſeyn.

Das letzte von Schillers Werken, Wilhelm Tell, iſt meines Erachtens auch das vortrefflichſte. Hier iſt er ganz zur Poeſie der Geſchichte zurückge-kehrt; die Behandlung iſt treu, herzlich, und bey Schillers Unbekanntſchaft mit der ſchweizeriſchen Natur und Landesſitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es iſt wahr, daß er hierin an des unſterblichen Johannes Müllers ſprechenden Gemählden eine herrliche Vorarbeit hatte. Im An-geſicht von Tell's Kapelle am Ufer des Virwaldſtet-ten-Sees, unter freyem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte dieſe herzerhebende, altdeutſche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth ath-mende Darſtellung verdient, zur halbtauſendjähri-gen Feyer der Gründung ſchweizeriſcher Freyheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifſten Fülle ſeiner Geiſtes-

kraſt, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längſt untergrabne Geſundheit ſeinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und ſich in ruhmwürdigen Anſtrengungen vollends erſchöpfen. Wie vieles hätte er ſonſt noch leiſten können, da er ſich ausſchließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an ſichrer gewandter Meiſterſchaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künſtler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem raſtloſen Streben darnach ſeine Perſönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und ſelbſt unter vortrefflichen Künſtlern allzuhäufiger Eiferſucht.

Es iſt in Deutſchland immer der Fall geweſen, daß die Erſcheinung großer Original-Geiſter ein Heer von Nachtretern ans Licht brachte, und ſo haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verſchulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unſrer Bühne veranläßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberſchwemmung von Ritter-Schauſpielen nach ſich gezogen, in denen nichts hiſtoriſch iſt als die

Namen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutſch als vermeyntlich die Rohheit, ſonſt die Geſinnungen eben ſo modern als gemein. Aus Ritterſtücken ſind wahre Reiterſtücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menſchen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen an die Vorzeit die Einbildungskraft anſprechen, läßt ſich anwenden, was ich von einem der beliebteſten ſagte:

Mit Harſthörnern und Burgen und Harniſchen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabey.

Die beliebteſten Gattungen ſind außerdem das Familiengemählde und das rührende Drama geworden, zwey Aftergattungen, von deren Begünſtigung durch Lehre und Beyſpiel Leſſing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compoſitionen: Stella, Clavigo, die Geſchwiſter, Cabale und Liebe) nicht freygeſprochen werden können. Ich will niemanden nen-

nen, aber einmal annehmen, zwey Schriftſteller von einigem Talent und theatraliſcher Einſicht hätten ſich dieſen Gattungen gewidmet, ſie hätten beyde das Weſen der dramatiſchen Poeſie verkannt, und ſich einen angeblich moraliſchen Zweck vorgeſetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beſchränkten Geſtalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erſchienen: was würde dieß für Früchte bringen, und wie würde ſich endlich der Beyfall der Menge zwiſchen dieſen beyden Mitwerbern entſcheiden?

Das Familiengemählde ſoll den alltäglichen Lebenslauf der mitleren Stände ſchildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt ſeyn, um dieſen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Characteriſtik ſeine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauſpieler wohl zu einer gewiſſen Wahrheit aufſtutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, ſo wie ein ſchlechter Porträtmahler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art ſich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen die Aehnlichkeit zu erreichen ſucht; die Motive und

Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft luſtig ſeyn, weil die immer gegenwärtig erhaltne proſaiſch ernſthafte Abſicht dieß verhindert. Die raſchen Entſcheidungen des Luſtſpiels endigen meiſtens vor dem Familienleben, das alles zu alltäglichen Gewöhnungen feſtſetzt. Die Oekonomie poetiſch zu machen, iſt unmöglich: von einem glücklichen und ruhigen Hausweſen wird der dramatiſche Familienmahler eben ſo wenig zu ſagen wiſſen, als der Geſchichtſchreiber von einem Staate bey innerm und äußerm Frieden. Er wird uns alſo durch die mit peinlicher Treue geſchilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens intereſſiren müſſen: Verdruß bey redlich geübter Amtspflicht, bey der Erziehung der Kinder, Zwiſtigkeiten zwiſchen Mann und Frau, an denen kein Ende abzuſehen, ſchlechte Aufführung des Geſindes, vor allen Dingen aber Nahrungsſorgen. Die Zuſchauer verſtehen ſolche Schilderungen nur allzu gut, denn jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt; es kann ihnen recht heilſam ſeyn, daß jeder einmal wöchentlich vor dem Schauplatz das Verhältniß ſeiner Ausgabe zu ſeiner Einnahme in Gedanken überſchlägt, aber Gemüths-

Erhebung und Erholung werden ſie ſchwerlich dort ſchöpfen, denn ſie finden auf der Szene eben das wieder, was ſie vom Morgen bis in den Abend zu Hauſe haben.

Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen deſto leichter ums Herz. Seine allgemeine Lehre iſt eigentlich, daß ein ſogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausſchweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht ſo ſtrenge nach Grundſätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren natürlichen Trieben freyen Lauf, ſcheint er zu ſeinen Zuſchauern zu ſagen, ſeht wie allerliebſt es meinen naiven Mädchen ſteht, alles von ſich zu bekennen. Weiß er nun durch ſchlaffe mehr ſinnliche als ſittliche Rührungen zu beſtechen, am Ende aber alles fein auszugleichen, indem irgend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt und mit vollen Händen ausſpendet, ſo gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es iſt ihnen zu Muthe, als hätten ſie ſelbſt edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigne Taſche zu greifen: alles wird aus dem Beutel des freygebigen Dichters beſtritten. Unſtreitig wird alſo die rührende Gattung auf die Dauer über die

oekonomiſche den Sieg davon tragen, und ſo iſt es in Deutſchland wirklich erfolgt. Was uns aber in dieſen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt ſondern als ſittlich und edel geſchildert wird, das überſteigt alle Begriffe, und dieſe Verführung iſt weit gefährlicher als die der leichtfertigen Luſtſpiele, eben weil ſie ſich, ohne durch äußere Unanſtändigkeit abzuſtoßen, in noch unverwahrte Gemüther einſchleicht, und die heiligſten Namen zum Deckmantel wählt.

Dieſer ſowohl poetiſche als ſittliche Verfall des Zeitgeſchmacks hat nun den Umſtand zur Folge gehabt, daß die Schriftſteller, welche auf der Bühne am beliebteſten ſind, nur um augenblicklichen Beyfall buhlen, unbekümmert um das Urtheil der Kenner und um wahre Achtung; diejenigen aber, welche beydes bey höheren Zwecken vor Augen haben, ſich nicht entſchließen können, ſich nach den Foderungen der Menge zu bequemen, und wenn ſie dramatiſch componiren, auf die Bühne keine Rückſicht nehmen wollen. Daher bleiben ſie denn mangelhaft in dem theatraliſchen Theile der Kunſt, der

nur durch Uebung und Erfahrung zur Meiſterſchaft gebracht werden kann.

Das Repertorium unſrer Schaubühne bietet daher in ſeinem armſeligen Reichthum ein buntes Allerley dar, von Ritterſtücken, Familien-Gemählden und rührenden Dramen, welche nur ſelten mit Werken in größerem und gebildeterem Styl von Shakſpeare oder Schiller abwechſeln. Dazwiſchen können wir die Ueberſetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, beſonders der franzöſiſchen Nachſpiele und Operetten, nicht entbehren. Bey dem geringen Werth des Einzelnen lenkt ſich die Schauluſt bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauſpielkunſt, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müſſen, um ſogleich wieder vergeſſen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit unſrer Theater beynah unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem, was auf das Schauſpiel Bezug hat. Die Schauſpieler-Geſellſchaften ſollten unter der Aufſicht von einſichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatiſchen Kunſt ſtehen, die nicht ſelbſt Schauſpieler wären,

Engel hat eine Zeit lang dem Berliniſchen Theater vorgeſtanden, und die Augenzeugen verſichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch ſeine Leitung des Waimariſchen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leiſtet, wiſſen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder ſchaffen noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauſpieler an Ordnung und Schule, wovon ſie ſonſt meiſtens nichts wiſſen wollen, und giebt dadurch ſeinen Vorſtellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder ſpielt, wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich ſchon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauſpieler die Verſe dergeſtalt verſtümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bey einem gewiſſen Theater, wenn man ſich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Verſen aufzuführen, die Rollen als Proſa ſchrieb, damit nur die Schauſpieler durch Beobachtung des Sylbenmaßes nicht in ihrer be-

liebten platten Natürlichkeit geſtört würden. Wie viele „haarbuſchige Geſellen“ (ſo nannte Shakſpeare ſolche Leute) müſſen wir ertragen, die dem Publicum ſchon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn ſie ſich mit ihrer ungeſchickten Perſon auf den Brettern ſpreizen, und dabey die Worte, die ihnen der Dichter zu ſagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unſre Schauſpieler haben an ſich ein weniger lebhaftes Beſtreben zu gefallen als die franzöſiſchen. Durch die Errichtung der ſtehenden ſogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptſtädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunſt geleiſtet zu haben vermeynt, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauſpielern ausſchließende Privilegien, man ſichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben ſie keine geſchickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, ſie hängen nicht von der wandelbaren Gunſt der Zuſchauer ab, und ſind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemſte zu benutzen. Auf dieſe Art ſind die National-Theater eine wahre Verpflegungs-Anſtalt für verſauerte

oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauſpieler: „werden ſie roſtig?“ iſt immer an der Zeit, und leider muß man ſie faſt immer bejahend beantworten. Der Schauſpieler, bey ſeinen zweydeutigen Lebensverhältniſſen, (die einmal nicht zu ändern ſind, weil ſie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewiſſen leichtſinnigen Begeiſterung für ſeine Kunſt, um das Außerordentliche zu leiſten. Er kann nicht leidenſchaftlich genug nach rauſchendem Beyfall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung ſtreben, die ihm unmittelbar für das Geleiſtete zu Theil wird. Der Augenblick iſt das Gebiet ſeiner Ernten, die Zeit iſt ſein gefährlichſter Feind, weil er nichts Dauerndes aufzuſtellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengſtlichkeit, ſich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu ſichern ſich ſeiner bemächtigt, ſo iſt es um alle Fortſchreitung geſchehen. Wir wollen hiemit nicht ſagen, daß man nicht für die ſpätere Lebenszeit verdienter Künſtler ſorgen ſolle. Aber man ſollte den Schauſpielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge

eingebüßt haben; Gehalte geben, damit ſie aufhören, und nicht damit ſie fortfahren zu ſpielen. Ueberhaupt ſollte man den Schauſpielern nicht einbilden, daß ſie ſo wichtige und unentbehrliche Leute ſeyen. Nichts iſt ſeltner als ein wahrhaft großer Schauſpieler; allein nichts iſt häufiger als die Anlage, Rollen ſo leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich ſehen: hievon kann man ſich auf jedem Geſellſchafts-Theater in einem einigermaßen geiſtreichen Zirkel überzeugen. — Endlich iſt das bey uns beſtehende Verhältniß zwiſchen den Theater-Directionen und den Schriftſtellern auch ſo nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfaſſer eines Stücks ſeinen beſtimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dieß ſchafft ihm eine fortdauernde Einnahme, ſobald ſich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, ſo bekömmt er gar nichts. In Deutſchland bezahlen die Theater-Directionen die ihnen angetragnen Manuſcripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewiſſen Summe. Sie können dabey ſehr in Schaden gerathen; macht das

Stück hingegen ein außerordentliches Glück, ſo erhält der Verfaſſer keine angemeſſene Belohnung.

Die Beſtrebungen der nicht unmittelbar für das Theater arbeitenden Dichter gehen nach ſehr verſchiednen Richtungen auseinander; auch hier iſt wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe ſichtbar, die unſerer Litteratur bey den Ausländern den Vorwurf der chaotiſchen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweiſung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel ſichtbar iſt.

Die tiefere Ergründung der Aeſthetik hat bey den Deutſchen, einem von Natur mehr ſpeculativen als praktiſchen Volke, dahin geführt, daß man Kunſtwerke und beſonders Tragödien nach mehr oder weniger misverſtandnen abſtracten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorſtellbar ſind und kein innres Leben haben.

Andre haben ſich mit wahrem Gefühl den Geiſt der alten Tragiker angeeignet, und die ſchicklichſte Auskunft geſucht, die einfachen gediegenen Kunſtformen des Alterthums nach der Verfaſſung unſrer Szene zu modifiziren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben ſich in das romantiſche Schauſpiel geworfen, aber es meiſtens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt iſt, unbekümmert um die Zuſammendrängung, welche die dramatiſche Form durchaus erheiſcht. Oder ſie haben auch von den ſpaniſchen Schauſpielen nur die muſikaliſch fantaſirende und mahleriſch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feſte Haltung, die draſtiſche Kraft und die theatraliſche Wirkung.

Welchen Weg ſollen wir nun einſchlagen? Sollen wir uns wieder an die längſt verbannte Form des franzöſiſchen Trauerſpiels zu gewöhnen ſuchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewieſen, das es durch die Weiſe der Ueberſetzung und den Ton der Aufführung ſo modifizirt, wie es unvermeidlich modifizirt werden muß, ſelbſt unter den Händen eines Goethe oder Schiller kein ſonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf ächtere Weiſe nachgebildete Trauerſpiel iſt unſrer Sinnesart verwandter, allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunſtgenuß für wenige Gebildete blei-

ben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Luſtſpiel hat ſchon Leſſing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provinzial ſeyen, da ſich bey uns der Ton des geſelligen Lebens nicht nach einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Luſtſpiele, ſo würde ich ſehr zum Gebrauch gereimter Verſe rathen; vielleicht ſtellte ſich mit der künſtlicheren Form auch allmählich ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indeſſen ſcheint mir dieß nicht das dringendſte Bedürfniß: laßt uns zuvörderſt die ernſten höheren Gattungen des deutſchen Characters würdig ausbilden. In dieſen ſcheint mir nun unſer Geſchmack ſich durchaus zum Romantiſchen zu neigen. Was die Menge in unſern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meiſten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtſchatka, bald in die Ritterzeit verſetzen, während die Geſinnungen modern und empfindſam bleiben, iſt immer eine Fraze des Romantiſchen, die man auch in den abgeſchmackteſten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Be-

deutung dieſer Gattung iſt bey uns verlohren ge=
gangen, ehe wir ſie noch recht gefunden hatten; die
Fantaſie iſt mit den Erfindern ſolcher abenteuerli=
chen Hirngeſpinſte durchgegangen, und die Abſich=
ten der Schauſpiele ſind manchmal klüger als die
ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird
der Name romantiſch an rohe und verfehlte
Erzeugniſſe verſchwendet und entweiht; es ſey uns
erlaubt, ihn durch Kritik und Geſchichte wieder zu
ſeiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat ſich
neuerdings bemüht, die Reſte unſrer alten Natio=
nal=Poeſie und Ueberlieferung auf mancherley
Weiſe wieder zu beleben. Dieſe können dem Dich=
ter eine Grundlage für das wundervolle Feſtſpiel
geben; die würdigſte Gattung des romantiſchen
Schauſpiels iſt aber die hiſtoriſche.

Auf dieſem Felde ſind die herrlichſten Lorbeern
für die dramatiſchen Dichter zu pflücken, die Goe=
the'n und Schiller'n nacheifern wollen. Aber unſer
hiſtoriſches Schauſpiel ſey denn auch wirklich allge=
mein national, es hänge ſich nicht an Lebensbege=
benheiten von einzelnen Rittern und kleinen Für=
ſten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es

ſey zugleich wahrhaft hiſtoriſch, aus der Tiefe der Kenntniß geſchöpft, und verſetze uns ganz in die große Vorzeit. In dieſem Spiegel laſſe uns der Dichter ſchauen, ſey es auch zu unſerm tiefen Schamerröthen, was die Deutſchen vor Alters waren, und was ſie wieder werden ſollen. Er lege uns ans Herz, daß wir Deutſche, wenn wir die Lehren der Geſchichte nicht beſſer bedenken als bisher, in Gefahr ſind, wir, ehedem das erſte und glorwürdigſte Volk Europa's, deſſen frey gewählter Fürſt ohne Widerſpruch für das Oberhaupt der geſammten Chriſtenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der ſelbſtſtändigen Völker zu verſchwinden. Lange haben ſich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geiſtesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhauſe ſeyn kann, der Geſammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, ſeit drey Jahrhunderten, hat innrer Zwieſpalt unſre edelſten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen ſich nun erſt vollſtändig enthüllen. Mögen ſich alle, die auf die öffentliche Geſinnung zu wirken Gelegenheit haben,

beeifern, das alte Misverſtändniß endlich zu löſen, und alle ächt Geſinnten um die leider verlaſſenen Gegenſtände der Verehrung, bey treuer Anhänglichkeit woran unſre Vorahnen ſo viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu verſammeln, und ſie ihre unzerſtörbare Einheit als Deutſche fühlen zu laſſen! Welche Gemählde bietet unſre Geſchichte dar, von den urälteſten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur feſtgeſetzten Bildung des deutſchen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauſes Hohenſtaufen, endlich der politiſch wichtigere und uns am nächſten liegende des Hauſes Habsburg, das ſo viele große Fürſten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakſpeare die poetiſche Seite großer Weltbegebenheiten zu faſſen wüßte! Aber ſo unbekümmert ſind wir Deutſche immer um unſre wichtigſten National-Angelegenheiten, daß ſelbſt die bloß hiſtoriſche Darſtellung hier noch ſehr im Rückſtande iſt.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Druckfehler.

I. Theil.

S. 21. Z. 8. ſt. In l. Zu.
= 83. = 7. v. u. ſt. Sceno l. Scene.
= 120. = 9. ſt. milde l. wilde.
= 137. = 2. v. u. ſt. Georgias l. Gorgias.
= 252. = 8. ſt. Ergehung l. Ergehung.

II. Theil.

S. 15. Z. 5. ſt. Libius l. Livius.
= 19. = 5. ſt. milde l. wilde.
= 186. = 9. ſt. cyniſchen l. cyniſchen.
= 188. = 5. v. u. ſt. Polpeucts l. Polyeucts.

III. Theil.

S. 68. Z. 6. v. u. ſt. ihrem l. ihren.
= 106. = 3. ſt. Fadliaur l. Fabliaur.
= 141. = 8. v. u. ſt. ebendrein l. obendrein.
= 317. = 4. v. u. ſt. vorſtand l. verſtand.
= 369. = 7. ſt. Sinnblid l. Sinnbild.

Nachricht für den Buchbinder.

Das Octav=Blatt neben dem Titel vom dritten Theile, S. 123, gehört zum erſten Theile.

Verzeichniß

der in dieſem Werke beurtheilten oder angeführten Dichter und andern Schriftſteller und Künſtler.

(Die erſte Zahl bezeichnet den Theil, die andre die Seite, die mit ( ) eingeſchloßne Zahl zeigt an, daß der Name mehrmal auf einer Seite vorkomme.)

Accolti. II. 54.
Achäus. I. 133.
Addiſon. III. 328 — 331.
Aeſchylus. I. 72. 84. 86. 87. 89 109. 118. 129. 132. 133. (3.) 134. (2.) 135 — 168. 171. 173. 174. (2.) 175. (3.) 182. (2.) 184. (2.) 199. 220. 222. 235. 239. 242. (2.) 243. 265. 284. 288. II. 17. 97. 103. 104. 107. 220. III. 5. 67. 68. 153. 162. 204. 208.
Afranius. II. 13. (2.)
Agathon. I. 133. 266. 270.
Alfieri. I. 27. II. 35 — 37. (3.) 46 — 52. 62. (2.) 65. 157.
Alonſo de Ercilla. III. 365.
Andrea del Sarto. III. 300.
Andronicus. II. 6. 15. 16.
Antiphanes. I. 364.
Apollodor. I. 361. (2.)
Apontes. III. 353.
Apoſtolo Zeno. II. 38. 39.
Aretino. II. 53.
Arioſt. I. 10. II. 52. (2.) 67. III. 97. 107.
Ariſtarch. I. 203.
Ariſtophanes. I. 52. 54. 77. 203. 210. 213. 219. 220. (2.) 262. 266. 269. (2) 270. 276. 278. 279. 283. — 325. 328. (3.) 330. 331. 368. II. 242. 258. 265. III. 31. 402. (2.).
Ariſtophanes (der Grammatiker). I. 176. 336.
Ariſtoteles. I. 70. 110. 115. 202. 203. 205. 207. 246. 250. 352. II. 34. 72. 73. 74. (2.) 78. 80. — 87. 91. 92. 93. 95. 99. (2.) 107. 115. 161. 181. 208. 314. III. 389.
Arteaga. II. 38. 52.

Attius. I. 163. II. 16. 17. 18.
Auguſtus. II. 18.
Ayrer. II. 379.
Bacon. III. 27.
Balzac. II. 184.
Barthelemy. I. 70. 77. 92. 101. 187. 202. 269.
Bäthyllus. II. 16.
Beaumarchais. II. 291. 292. III. 399.
Beaumont (u. Fletcher). III. 274. 288. — 306. 326.
Beſenval. II 267.
Betterton. III. 263.
Blankenburg. III. 342.
Boccaz. I. 36. II. 53. III. 393.
Boileau. II. 80. 171. 199. 244. 254. 275. 294. 295.
Bourſault. II. 258 — 260.
Bouterweck. III. 342.
Broom. III. 288.
La Brüère. II. 261.
Brumoy. II. 29.
Brünell. II. 282.
Brunk. I. 247.
Buckingham. III. 316.
Cäſar. I. 213. 361.
Calderon. II. 38. 59. 60. 92. 158. 190. (2.) 191. 275. III. 4 7. 11. 13. 18. (2.) 48. 343. 347. 350. 352 — 374.
Calprenede. II. 203.
Calſabigi. II. 33. 34. 68. (2.).
Camoens. I. 10. 11. III. 365.
Capell. III. 232. 258.
Catull. II. 5.
Cervantes. III. 27. 39. 303. 343. (2.) 344. — 350. 353 365.
Chamfort. II. 235.
Chapman. III. 271.
Chaucer. III. 301.
Chaulieu. II. 157.
La Chauſſe'e. II. 290.
Chiari. II. 67.
Cibber. III. 326.
Cicero. I. 94. 95. 195. III. 65. 279.
Collin d'Harleville. II. 274.
Colman. III. 327.
Condel. III. 233.
Congreve. III. 318. 326. (2.) 327. (2.).

Corneille. II. 29. 40. 70. 71. 73. (2.) 74. 93. 94. 100. 122. 123. 130. 138. (2.) 139. 140. 141. 147. 150 151. 152. 162. 163. 165 — 170. (2.) 173. 174 176. 177. 178. (2.) 179 — 192. (2.) 195. 197. 206. 210, 222. (2.) 256. 298. III. 267. 314.
Corneille, Thomas. II. 163. 201 — 203.
Coreter. III. 322.
Coppel. II. 205.
Crates. I. 283.
Cratinus. I. 283. 313. 314. (2.) 328. (2.).
Crebillon. II. 140. 157. 203 — 205. 209. 220.
Cronegk. III. 386.
Dancourt. II. 268.
Dante. I. 9. 136. III. 21. 48. 153.
Dares Phrygius. III. 180.
Davenant. III. 312. (2.) 316.
Decker. III. 271.
Destouches. II. 268. 269. — 270.
Diderot. I. 341. II. 284 — 289. (2.) 290. (2.) III. 333. 375. 389. 391.
Diphilus. I. 360. 361.
Dodsley. III. 240. 246. 261. 270. 271. 403.
Dryden. III. 88. 237. 312. — 317. (3.) 318. 328.
Ducis. II. 292.
Engel. III. 395. 396. (2.) 421.
Ennius. II 16.
Epicharmus. I. 39. 279.
Epicharmus, Sic. I. 360.
Euklides. I. 110.
Eulenſpiegel. III. 379.
Eupolis. I. 313. 314. (2.) 315. 328. II. 265.
Euripides. I. 89. 109. 116. 132. 133. (2.) 134. (2.) 157. 196. (2.) 198. — 266. 286. 298. 304 306. 316. 331. (3.) II. 19. 35. 104. 133. 198. (2.) III. 396.
Farmer. III. 231.
Farquhar. III. 326. 327.
Favart. II. 280.
Fletcher (u. Beaumont). III. 274. 288. — 306. (3.) 314. (2.) 322. 323. 326.
Laurence Fletcher. III. 292.
Fontenelle. II. 71.
Franceſco Penni. III. 299.
Garcilaſo. III. 364.
Garnier. II. 72. III. 267.
Garrik. III. 334 — 335.
Gellert. III. 384. 386.

Genelli. I. 78.
Gerolamo. II. 62.
Giambatiſta Porta. II. 56.
Giovanni Pindemonti. II. 64.
Giulio Romano. III. 299. 300.
Glover. III. 332.
Goethe. I. 373. III. 25. 56. 148. 388. 396. 397 — 406. (2) 407. 415. 416. 422. 427. 429.
Goldoni. II. 57. 58. 67. (2.) 288. III. 339. 387.
Gorgias. I. 137.
Gotter. III. 386.
Gottſched. III. 383 — 384.
Gower. III. 237.
Gozzi. II. 59 — 61. 67.
Groſſet. II. 273.
Gryphius. III. 381 — 383.
Guarini. II. 31 32. 66. III. 305.
Guillen de Caſtro. II. 179. III. 352.
Heming. III. 233.
Hemſterhuys. I. 14.
Herder. I. 194. 195. III. 25.
Herodot. I. 35.
John Heywood. III. 242. 246. 271. (2.) 273. (2.)
Holberg. I. 352. III. 98. 385 — 386. 387.
Homer. I. 10. 58. 108. 114. 262. 264 266. II. 132. 134. 135. III. 48. 65. 179. 231. 402.
Horaz. I 70. 115. 284. 285. 336. (2.) 357. 360. II. 12. 17. 18. (2.) 25. 26. 105. (2.) 119. 124. 134. 169. III. 31. 314.
de la Huerta. II. 164. 291. III. 341.
von Humboldt. II. 301.
Hyginus. II. 35.
Inigo Jonas. III. 257.
Jocriſſe. II. 282.
Jodelle. II. 72.
Jones I. 37.
Ben Jonſon. II. 108. 213. III. 23. 37. 51. 58. 61. 63. 73. 87. 105. 136. 226. (2.) 238. 258. 263. 264. 267. 269. 274. (2.) — 288. 290. 303. 306. 314. 323. 382
Iſokrates. I. 251. 258.
Juvenal. III. 279.
Kant. I. 113.
Klinger. III 413.
Kyd. III. 267.
Laberius. II. 10. (3.) 11. 12.
Laharpe. I. 71. II. 70. 71. 179. 198. 210. 235. 261. 262. 288. 290.

Lee. III. 317.
Legouvé. II. 70.
Legrand. II. 262 — 264.
Leiſewiz. III. 395. 413.
Lemercier. II. 294. 295.
Lenotre. II. 159.
Leſſing. I. 110. 194. 215. II. 35. 83. (2.) 149. 151. 189. 207. (2.) 215. 220. 284. 286. 288. III. 25. 60. 61. 222. 238. 275. 333. (2.) 387. 388 — 395. (2.) 397. 399. 401. 403. (2.) 407. 416. 428.
Lillo. III. 333.
Lilly. III. 242. 269, (3.).
Linguet. III. 340.
Lohenſtein. III. 382.
Lope de Vega. I. 27. II. 256. III. 39. 240. 241. 243. 345. 346. 347. (2.) 348. 349. 350 — 352. (2.) 347. 353. 354. 365.
Lowin. III. 263.
Lucan. II. 26. 141. 168. 185.
Lykophron. I. 267.
Lyſipp. I. 134. 135.
Macchiavel. II. 50. 52. 53.
Maffei. II. 34. 207.
Magnes. I. 283.
Mairet. II. 298.
Malone. III. 87. 90. 245.
Mentegna. I. 200.
Marino. III. 383.
Marivaux. II. 268. 270 — 272.
Marlow. III. 242. 269. (2.) 270. 403.
Marſton. III. 271.
Maſſinger. III. 274. 306.
Matos-Fragoſo. III. 352.
Menander. I. 219. 269. 331. (2.) 361. (5.) 362. 368. 378. II. 11. 235. (2.).
Mercier. II. 284. 291.
George Meres. III. 233. (2.).
Metaſtaſio. I. 27. 71. II. 35. 37. 38. 39 — 45. 46. (3.) 48. 66. 276. III. 330.
Michelangelo. I. 10. III. 307.
Milton. III. 23. 85. 153. 287.
Moliere. I. 352. II. 162. (2.) 196. 227 — 256. 264. 265. 270. 274. (2.) 275. III. 199. 320. 323.
Molina. III. 352.
Montagne. III. 20.
Montalban. III. 352.

Genelli. I. 78.
Gerolamo. II. 62.
Giambatiſta Porta. II. 56.
Giovanni Pindemonti. II. 64.
Giulio Romano. III. 299. 300.
Glover. III. 332.
Goethe. I. 373. III. 25. 56. 148. 388. 396. 397 — 406. (2.) 407. 415. 416. 422. 427. 429.
Goldoni. II. 57. 58. 67. (2.) 288. III. 339. 387.
Gorgias. I. 137.
Gotter. III. 386.
Gottſched. III. 383 — 384.
Gower. III. 237.
Gozzi. II. 59 — 61. 67.
Groſſet. II. 273.
Gryphius. III. 381 — 383.
Guarini. II. 31. 32. 66. III. 305.
Guillen de Caſtro. II. 179. III. 352.
Heming. III. 233.
Hemſterhuys. I. 14.
Herder. I. 194. 195. III. 25.
Herodot. I. 35.
John Heywood. III. 242. 246. 271. (2.) 273. (2.)
Holberg. I. 352. III. 98. 385 — 386. 387.
Homer. I. 10. 58. 108. 114. 262. 264. 266. II. 132. 134. 135. III. 48. 65. 179. 231. 402.
Horaz. I. 70. 115. 284. 285. 336. (2.) 357. 360. II. 12. 17. 18. (2.) 25. 26. 105. (2.) 119. 124. 134. 169. III. 31. 314.
de la Huerta. II. 164. 291. III. 341.
von Humboldt. II. 301.
Hyginus. II. 35.
Inigo Jonas. III. 257.
Jocriſſe. II. 282.
Jodelle. II. 72.
Jones I. 37.
Ben Jonſon. II. 108. 213. III. 23. 37. 51. 58. 61. 63. 73. 87. 105. 136. 226. (2.) 238. 258. 263. 264. 267. 269. 274. (2.) — 288. 290. 303. 306. 314. 323. 382.
Iſokrates. I. 251. 258.
Juvenal. III. 279.
Kant. I. 113.
Klinger. III. 413.
Kyd. III. 267.
Laberius. II. 10. (3.) 11. 12.
Laharpe. I. 71. II. 70. 71. 179. 198. 210. 235. 261. 262. 288. 290.

Lee. III. 317.
Legouve'. II. 70.
Legrand. II. 262 — 264.
Leiſewiz. III. 395. 413.
Lemercier. II. 294. 295.
Lenotre. II. 159.
Leſſing. I. 110. 194. 215. II. 35. 83. (2.) 149. 151. 189. 207. (2.) 215. 220. 284. 286. 288. III. 25. 60. 61. 222. 238. 275. 333. (2.) 387. 388 — 395. (2.) 397. 399. 401. 403. (2.) 407. 416. 428.
Lillo. III. 333.
Lilly. III. 242. 269, (3.).
Linguet. III. 340.
Lohenſtein. III. 382.
Lope de Vega. I. 27. II. 256. III. 39. 240. 241. 243. 345. 346. 347. (2.) 348. 349. 350 — 352. (2.) 347. 353. 354. 365.
Lowin. III. 263.
Lucan. II. 26. 141. 168. 185.
Lykophron. I. 267.
Lyſipp. I. 134. 135.
Macchiavel. II. 50. 52. 53.
Maffei. II. 34. 207.
Magnes. I. 283.
Mairet. II. 298.
Malone. III. 87. 90. 245.
Mentegna. I. 200.
Marino. III. 383.
Marivaux. II. 268. 270 — 272.
Marlow. III. 242. 269. (2.) 270. 403.
Marſton. III. 271.
Maſſinger. III. 274. 306.
Matos-Fragoſo. III. 352.
Menander. I. 219. 269. 331. (2.) 361. (5.) 362. 368. 378. II. 11. 235. (2.).
Mercier. II. 284. 291.
George Meres. III. 233. (2.).
Metaſtaſio. I. 27. 71. II. 35. 37. 38. 39 — 45. 46. (3.) 48. 66. 276. III. 330.
Michelangelo. I. 10. III. 307.
Milton. III. 23. 85. 153. 287.
Moliere. I. 352. II. 162. (2.) 196. 227 — 256. 264. 265. 270. 274. (2.) 275. III. 199. 320. 323.
Molina. III. 352.
Montague. III. 20.
Montalban. III. 352.

Moratin. III. 375.
Moreto. II. 162. III. 357. 375.
Morhof. III. 381. 382.
Moſes. III. 65.
de la Motte. II. 95. 284.
Adam Müller. III. 11.
Müller (Friedrich) Mahler. III. 273.
Johannes Müller. III. 414.
Naevius. II. 16.
Neuber. III. 383.
Opitz. III. 381.
Orpheus. III. 14.
Otway. III. 317.
Ovidius. I. 88. II. 19. 22. III. 22.
Pacuvius. II. 16. 18.
Perugino. I. 200.
Jean de la Peruſe. II. 72.
Petrarca. III. 65.
Phädrus. I. 362.
Philemon. I. 219. 360. 361. (2.).
Philipp IV. von Spanien. III. 358.
Phrynichus. I. 118. 133. II. 287.
Phidias. I. 134. (2.).
Pindar. II. 17.
Piron. II. 272. 281.
Plato. I. 30. 52. 84. 133. 202. 266. 270. (2.) 283. 288. 289. 303. 338. II. 83.
Platonius. I. 93. 327. 328. 372. 373.
Plautus. I 27. 341. 355. 356. (2.) 357. (3.) 358. 359 (2.) 360. (3.) 364. II. 4. 13. 16. 17. 52. 53. 56. 229. 231. (2.) 237. 238. 239. 240. 241. (2.) 242. III. 95. 97.
Plinius. II. 18. 24.
Plutarch. I. 269. II. 136. III. 170.
Aſinus Pollio II. 18. 19.
Pollux I. 97. 208. 288. 363. 373.
Polyklet. I. 134. (2.)
Pope. III. 24. 58. (2.) 87. 229. 230. 231. 266. (2.) 330.
Poſilippus. I. 378.
Pradon. II. 136. 170. 198. 199. 202.
Properz. II. 22.
Protagoras. I. 303.
Pylades. II. 15.
Quinault II. 163. 273 — 278.
Quinctilian. I. 70. 93. 218. 373. II. 14. 19. 26.
Rabelais. II. 232.

Racine. I. 71. 199. 247. 256. II. 29. 39. 40. 49. (2.) 71. 74. 76. 90. (2.) 126. 132. 134. 135. 139. 140. (3.) 141. 142. 147. 151. 162. 170 — 173. 174. 177. 178. (2.) 179. 192. — 201. 207. 258. III. 317.
Raphael. I. 10. III. 265. 299. 300. (2.).
Regnard. II. 122. 260 — 262. (3.).
Rotrou. II. 162.
Hans Roſenpluet. III. 379.
Roscius. II. 16.
Rouſſeau. I. 14. 354. II. 253. 279.
Rowe. III. 91. 328. (2)
de Roxas. II. 162. III. 357.
Hans Sachs. II. 232. III. 379. 402.
Le Sage. II. 281.
Sallustius. II. 213. III. 279.
Scarron. II. 246. 256 — 257.
Scuderi. II. 181.
Schiller. II. 148. III. 388. 396. 407 — 415. (2.) 416. 421. 427. 429.
Schlegel, A. W. v. II. 197. III. 28. 53.
Schlegel, Joh. Elias. II. 130 III 286 (2.)
Schröder. III. 406.
Sedaine. II. 280.
Seneca. I. 79. 247. 248. II. 17. 25. (3.) 26. (2.) 27 28. (2.) 50 65. 72. 73. 169. (2.) 198. III. 279.
Seneca (d. Philoſ.) II. 168.
Servius. I. 83.
Shakſpeare. I. 16. 27. 37. 136. II. 54. 60. 75. 85. 89. 97. 112. 113. 119. 137. 158. 176 177 210. (2.) 211. 220. 260. III. 7. 11. 13. (2) 18. (2) 19 — 242 244. 248. 252. 258. 260. (2) 269 270. (2.) 271. (2.) 274 (2.) 275. 279. (2.) 283. 290. (2) 291. (2.) 292. 293. 298. (2.) 299. (2) 300. (2) 301. (2) 305. 306. (3.) 307 314. (2.) 317. 318. 319. 321. 322. 323. 328. 331. (2) 234. (3.) 335. (2) 337. 367. 381. 382. 389 394. 397. 399 400. 406. 407. (3.) 408. 410 (2) 411. 421. 423. 424. 431.
Shirley. III 306.
Sokrates. I. 210. 270. (2.) 285. (2) 289. (2.) 307.
de Solis. III 357.
Sophokles. I. 16 69. 84 86 89. (2) 98. 109. 116. 129. 132. 133. (2) 134. (2) 162. 168 — 197. 199. 202 205. 206. (2.) 207. 214 220 240. 241. 243. 262. 263. 265. 266. II. 19. 88. 89. 97. 104. 107. 205. 206. 220. III. 5. 65. 162.
Sophron. I. 338.

Southern. III. 332.
Spenſer. III. 89. (2.) 303.
Steele. III. 326. 327.
Steevens. III. 229. 236. 238.
Suard. II. 71.
Suetonius. III. 279.
Syrus. II. 10. 11. (2.)
Tacitus. II. 49. 50. (3.) 141. III. 279.
Talma. II. 292. 300.
Taſſo. I. 10. II. 31. 55. (2.) 66. 143. III. 153.
Terenz. I. 27. 341. 342. 355. 356. 357. (2.) 358. (2.) 359. (2.) 360. (2.) 361. 364. 373. II. 4. 13. 16. 17. 52. 56. 229. 231. 235. 243. 244. 274.
Theobald. III. 231.
Theokrit. I. 338.
Thespis. I. 284.
Thomſon. III. 332.
Thucydides. I. 286.
Tieck. III. 25.
Timotheus. I. 208.
Tiraboschi. II. 231.
Triſſino. II. 31. 72.
Varro. I. 356.
Vanbrugh. III. 326.
Virgil. I. 9. 10. II. 22. III. 231.
Vitruvius. I. 76. 78. 81.
Voltaire. I. 71. 93. 269. 373. II. 29. 35. (2.) 71. 75. 77. 109. 110. 111. 116. 122. 125. 126. 127. 128. 140. 142. (2.) 143. (2.) 147. 149. 150. 152. 164. 170. 173. (2.) — 178. (2.) 179. 188. 190. (2.) 196. 197. 203. (2.) 205 — 222. 234. 289. 297. 298. 299. III. 20. 25. 401.
Vondel. III. 381. 382. (2.).
Warburton. III. 231.
Webſter. III. 271.
Weiße. III. 386.
Wicherley. III. 318. 326. (2.).
Wieland. II. 105.
Winkelmann. I. 10. 68. 128. 194. 195. 209.
Wolf. I. 316.
Xenophon. I. 307.
Young. III. 332.
Zucheri. I. 200.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Über dramatische Kunst und Litteratur Vorlesungen

Bd.: 3

Heidelberg 1817

L.eleg.g. 354 q-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574608-1